

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ

EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS
DE LOPE DE VEGA

CONTEXTO Y TEXTO



ARTENVEVO DE
hazer Comedias en este
tiempo.

DIRIGIDO A LA ACADE
mia de Madrid.

CON PRIVILEGIO . EN NEWYORK . IDEA . 2020

EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS
DE LOPE DE VEGA

CONTEXT O Y TEXTO

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ

CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2020

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATIHOJA», 65

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE
CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA,

ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital.

© Del autor

ISBN: 978-1-938795-63-3

Depósito Legal: M-36892-2019

New York, IDEA/IGAS, 2020

ÍNDICE

DIEZ AÑOS DESPUÉS	9
CONTEXTO	17
El <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> y la cristalización del teatro moderno	19
<i>Arte nuevo</i> , un rótulo polémico ¿y paradójico?	35
Precisiones sobre el <i>Arte nuevo</i> : la academia del conde de Saldaña	51
El <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> en las <i>Rimas</i>	69
El <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> : origen y género	95
Lope de Vega: escritos sobre teatro. Del poeta al lector	105
Entre centenarios: el <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> y Darwin	123
TEXTO	131
Cuestiones ecdóticas	133
<i>Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo</i>	145
BIBLIOGRAFÍA	163

DIEZ AÑOS DESPUÉS

Amigo lector, mi interés y mi veneración por el *Arte nuevo de hacer comedias* son muy antiguos. En mi tesis (*Edición crítica y estudio de las «Rimas» de Lope de Véga*) ya analicé muchos de los aspectos sobre los que he vuelto en fechas posteriores. Una oportunidad para insistir y profundizar en esta labor nos la proporcionó un azar cronológico: la conmemoración, en 2009, del cuarto centenario de la publicación de esta singular lección académica. Como bien se sabe, este primer testimonio apareció como apéndice, añadido de forma atropellada y poco cuidadosa, a la nueva edición de las *Rimas* que salió de las prensas de Alonso Martín en enero de 1609.

Con este motivo o con esta excusa, algunos profesores y centros de investigación filológica y escénica, incluso alguna compañía teatral, nos conjuramos —sin llegar a tener clara conciencia de que participábamos en una confabulación— para volver a leer y repensar las circunstancias, estructura, estilo, valor y sentido de la charla que pronunció Lope de Vega ante la nebulosa y mal conocida Academia de Madrid.

Sigo pensando que la idea de conmemorar el centenario fue una iniciativa, si tal puede llamarse, bienintencionada y, hasta cierto punto, exitosa. No he podido elaborar una relación exhaustiva de los actos que se celebraron en torno al *Arte nuevo de hacer comedias*, pero basta echar una ojeada a la lista de los que han llegado a mi conocimiento para constatar que en diversos países y en numerosas universidades los hispanistas dedicados al estudio del Siglo de Oro prestamos, a lo largo de 2009 (pero también un poco antes y algo después), una especial atención a la efeméride:

CONGRESOS

El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo, Congreso internacional, Universidad de Castilla-La Mancha/Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales/Ministerio de Ciencia e Innovación, Almagro, 2-30 de enero de 2009.

Arte nuevo de hacer comedias, Simposio, Universidad de Varsovia, 23 de marzo de 2009.

El Siglo de Oro antes y después del «Arte nuevo». *Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, Universitatea din Craiova (Rumanía), 7-9 de mayo de 2009.

El «Arte nuevo de hacer comedias» y la escena, XXXII Jornadas de teatro clásico de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro/Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales/CCM, Almagro, 7-9 de julio de 2009.

Congreso internacional de la AITENSO. 400 años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega, Olmedo Clásico/AITENSO, Olmedo, 20-23 de julio de 2009.

La cultura del Barroco español e iberoamericano y su contexto europeo, Embajada de España en Polonia/Instituto Cervantes de Varsovia/Universidad de Varsovia, Varsovia, 21-25 de septiembre de 2009.

Norme per lo spettacolo/Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'«Arte nuevo», Università degli Studi di Firenze, Florencia, 19-24 de octubre de 2009.

El «Arte nuevo» de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica, Universidad de Navarra, Pamplona, 23-24 de noviembre de 2009.

El arte nuevo de hacer teatro, I congreso del Instituto del Teatro de Madrid, 23-25 de noviembre de 2009.

El arte de la comedia, Seminario interfilológico y artístico, Universidad de Castilla-La Mancha/Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales, Ciudad Real, 30 de noviembre, 1-3 de diciembre de 2009.

Lope. Shakespeare y el teatro de su tiempo. Seminario, Universidad de Alicante, 2 de diciembre de 2009.

ESPECTÁCULOS

El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, Producciones Micomicón.

EDICIONES Y TRADUCCIONES

Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach. Przedstawiona Akademii w Madrycie, estudio y traducción al polaco de Urszula Aszyk, Gdansk, Slowo/Obraz terytoria, 2008.

Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo [Edición polígota], ed. española prologada y anotada por Felipe B. Pedraza Jiménez, traducciones y prólogos de Maria Grazia Profeti (italiano), Maria Salette Bento Cicaroni (portugués), Frédéric Serralta (francés), Victor Dixon (inglés), Kurt Spang (alemán) y Urszula Aszyk (polaco), Almagro/Madrid, Festival de Almagro/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.

Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo (Facsimil de las ediciones de Madrid, 1609, 1613 y 1621), reproducción cuidada por Melquíades Prieto, estudio y edición crítica de Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid, Teatro Español de Madrid/Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales/Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 2011.

Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos, estudio, edición, notas y escolios de Felipe B. Pedraza Jiménez, estudio, edición y traducción de los textos latinos de Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

EDICIÓN Y ESTUDIO DE OBRAS RELACIONADAS CON EL ARTE NUEVO

El teatro según Lope de Vega, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 25, INAEM (Compañía Nacional de Teatro Clásico), 2009, 2 tomos.

RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *Para entender el cómico artificio. Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril (1577)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.

El Siglo de Oro habla de Lope, ed. Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 27, INAEM (Compañía Nacional de Teatro Clásico), 2011

NÚMEROS MONOGRÁFICOS DE REVISTAS

Lope de Vega: «Arte nuevo de hacer comedias», *Cuadernos del Lazarillo*, núm. 35 (número monográfico), julio-diciembre de 2008.

Lope de Vega en su Siglo de Oro, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Oana Sâmbrian, *Hispania Felix. Revista hispano-rumana de cultura y civilización de los Siglos de Oro*, núm. 1, 2009.

Le théâtre espagnol du Siècle d'Or, Europe, Revue littéraire mensuelle, núm. 1002, octubre de 2012.

ACTAS DE CONGRESOS

El Siglo de Oro antes y después del «Arte nuevo». *Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, ed. Oana Sâmbrian, Craiova, Sitech, 2009.

Nowa sztuka pisanja komedii w dzisiejszych czasach Lopego de Vega w czterechsetlecie wydania 1609-2009, coord. Urszula Aszyk, Warszawa, Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.

El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso internacional (Almagro, 2009), ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. XIV Congreso de la AITENSO (Olmedo, 2009), ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzaiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010.

El «Arte nuevo de hacer comedias» y la escena. XXXII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 2009), ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.

La cultura del Barroco español e iberoamericano y su contexto europeo, ed. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor, Varsovia, Universidad de Varsovia, 2010.

Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'«Arte nuevo». *Seminario internazionale (Firenze, 2009)*, ed. Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2011.

Arte nuevo de hacer teatro en este tiempo, Fernando Doménech y Julio Vélez-Sainz, Madrid, Ediciones del Orto, 2011.

El «Arte nuevo» de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica, ed. J. Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin, *Rilce*, núm. 27.1, 2011 (número monográfico).

OTRAS PUBLICACIONES

«*Aún no dejó la pluma*». *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Xavier Tubau, Barcelona, UAB, 2009.

A esto habría que añadir numerosos artículos sueltos, conferencias, charlas dirigidas al público no especializado... Aun limitando la relación a los actos y volúmenes de mayor amplitud, estoy seguro de que me he dejado en el tintero, por desconocimiento o desmemoria, algunos de los encuentros que se desarrollaron y de las publicaciones que nacieron con ocasión del IV centenario de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias*; pero basta el elenco que precede para comprobar la intensa actividad que se generó en torno a este opúsculo.

El crecido número de ponencias, artículos y ensayos sacaron a la luz aspectos inéditos o muy poco trabajados, fijaron relaciones antes ignoradas entre el discurso de Lope y otros escritos, y puntualizaron y precisaron documentalmente algunos datos relevantes para la cabal comprensión del fenómeno que conmemorábamos.

Diez años después, reúno en este volumen los artículos que publiqué en aquella coyuntura. Excluyo los varios prólogos e introducciones que precedieron a nuevas impresiones del *Arte nuevo* (en especial, la de la edición políglota) o a trabajos con él relacionados (*El teatro según Lope de Vega* y *El Siglo de Oro habla de Lope*).

Otros volúmenes recopilatorios que he ido publicando en los últimos años han agrupado ensayos sobre materias de notable amplitud, en la que los aspectos tratados apenas se rozan: el teatro de Rojas Zorrilla (*Estudios sobre Rojas Zorrilla, Porfiar con el olvido*), las relaciones personales y literarias entre genios mayores de nuestra literatura (*Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad*), la lírica y la biografía del Fénix (*Lope de Vega. Genio y figura*), su teatro (*La fuerza del amor y de la historia*) o el conjunto de la literatura del Siglo de Oro (*Caleidoscopio áureo*). Sin embargo, los artículos que aquí se reúnen, excepto uno que trata de una materia conexa, se circunscriben a consideraciones en torno al rótulo inicial y a los 389 versos que forman el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Las limitaciones de la materia analizada y el carácter oral que inicialmente tuvieron muchos de estos trabajos han propiciado que varios de ellos compartan ideas, datos, citas, frases e incluso párrafos. Este fenómeno se ha acentuado sobre todo cuando, tras los fastos centenarios, Jean Canavaggio me pidió un ensayo de conjunto para presentar al público

culto francés las circunstancias, características y significado del discurso de Lope de Vega. A ese escrito, «*El Arte nuevo de hacer comedias* y la cristalización del teatro moderno», incorporé fragmentos de otros publicados con anterioridad. Ahora lo reimprimo encabezando esta colectánea. En consecuencia, suprimo de otros trabajos los elementos que se incorporan a esta suerte de introducción. Aunque he procurado eliminar las reiteraciones de ideas y conceptos, he considerado prevalente la coherencia interna de cada artículo, pensado desde su concepción para ser leído en solitario. En consecuencia, ha sido inevitable que se encuentren referencias a los mismos asuntos en diversos lugares. Ruego al lector que no mire con enojo los solapamientos que no he podido evitar.

La estructura de este librito es clara y responde escrupulosamente a su título. En primera instancia, a modo de teloneros o prologuistas, aparecen varios ensayos que tratan de analizar, con todo el rigor que me han permitido mis recursos y capacidades, el contexto del *Arte nuevo*: su aparición, su relación con el drama y el teatro contemporáneos, su rótulo, la reunión intelectual ante la que se presentó, su función en el volumen que lo acogió, su origen y género, sus concomitancias con otros escritos de Lope de Vega, y el paralelismo, quizá caprichoso, que pudiera encontrarse con otra obra muy posterior: *El origen de las especies* de Charles Darwin, que trata también sobre la evolución de los géneros y especies. Tras estas calas en el contexto, presento el texto, de acuerdo con lo fijado en mi edición crítica de 2016, aunque con unas mínimas correcciones regularizadoras.

Estos trabajos y las iniciativas (congresos, jornadas, ciclos de conferencias...) en que participé pudieron desarrollarse gracias a las invitaciones de queridos amigos, a los que expreso mi gratitud al comentar las circunstancias en que nacieron los ensayos que aquí se reúnen.

Para cada uno de los simposios y congresos, para cada una de las publicaciones, hubo que recabar el apoyo de los poderes públicos y de los organismos de fomento de la investigación. Por lo que me afecta directamente, es un grato deber hacer constar que mi trabajo se benefició de dos proyectos de investigación:

El *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega en su contexto
(FFI2008-01269/FILO)

Ministerio de Ciencia e Innovación

De 1-01-2009 a 31-12-2011

Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación

CSD-2009-00033

(Grupo Arte Nuevo)

Ministerio de Ciencia e Innovación

De 1-11-2009 a 31-12-2014 (prorrogado al año 2015)

El primero se solicitó, justamente, con el propósito de analizar con toda la exhaustividad posible el opúsculo de Lope y preparar una edición crítica, profusamente anotada, y sus fuentes y ecos latinos. El segundo fue un magno proyecto, dirigido por Joan Oleza, que incorporó hasta trece grupos que teníamos entre manos tareas vinculadas con el *Patrimonio teatral clásico español*. La conjunción de ambas iniciativas nos proporcionó la posibilidad de indagar y sacar a la luz los frutos de nuestro trabajo con un desahogo que no es habitual en el mundo de las investigaciones humanísticas. Gracias, pues, por esas ayudas, cuya última consecuencia, al menos por ahora, es este volumen que acoge la prestigiosa colección «Batihoja», que mantienen, contra viento y marea, mis buenos amigos Ignacio Arellano, Victoriano Roncero, Abraham Madroñal y Carlos Mata Induráin, y se publica, «con privilegio», en Nueva York. Para poder llevarla a cabo, he contado con la ayuda del Grupo de Investigación Teatro Clásico Español (GITCE) y del Instituto Almagro de teatro clásico, ambos de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Felipe B. Pedraza Jiménez
Universidad de Castilla-La Mancha

CONTEXTO

EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS Y LA CRISTALIZACIÓN DEL TEATRO MODERNO¹

APARICIÓN SEMICLANDESTINA DEL *ARTE NUEVO*

El 29 de enero de 1609, el licenciado Francisco Murcia de la Llana, corrector oficial de los libros que se imprimían en Madrid, daba el visto bueno para la distribución de un volumen diminuto (100 x 68 mm) que contenía, en un papel no muy grueso ni de gran calidad, unos 210 folios más dos cuadernillos preliminares con las autorizaciones preceptivas y un índice incompleto. El texto de la *Fe de erratas* seguía la fórmula ritual:

En este libro, intitulado *Rimas* de Lope de Vega, no hay cosa digna de notar que no corresponda a su original².

Sin duda, Murcia de la Llana, que nunca mostró mucha diligencia en su tarea de corrector, apenas había ojeado los pliegos que le presentaba el impresor Alonso Martín. El librito estaba plagado de errores tipográficos, alteraba el orden primitivo de no pocos poemas y no se correspondía con su original en cuestiones de mucha importancia.

¹ Este trabajo fue en su origen un encargo del admirado maestro Jean Canavaggio para una sección monográfica de la revista *Europe*. La primera edición se publicó en traducción francesa: «La cristallisation du théâtre moderne. Lope de Vega et le *Nouvel art d'écrire des Comédies*», en *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or, Europe. Revue littéraire mensuelle*, núm. 1002, 90^e année, octobre 2012, pp. 27-41. Lo que aquí se reproduce es el original español, que había permanecido inédito hasta ahora.

² Lope de Vega, *Rimas*, 1609.

El asunto era incluso más grave. Aunque las severas leyes de imprenta del siglo xvii exigían que el autor entregara un manuscrito completo (y que no podía ser alterado) para la censura y aprobación, en este caso resultaba imposible saber cuál era el original de esta nueva impresión. El librito de 1609 se publicaba al amparo de un privilegio real expedido en 1602 para *La hermosura de Angélica*. Aunque solo se otorgaba permiso para esta obra, en el proceso se añadieron doscientos sonetos líricos y otra epopeya, prohibida poco antes por el Consejo de Castilla: *La Dragonteia*. Una nueva edición, realizada en Sevilla, en 1604, con el título de *Rimas*, suprimió los poemas épicos y añadió otros líricos bajo el rótulo de *Segunda parte*. Parece que la tercera estampa del volumen auspiciada por su autor³ iba a ser una reedición de la sevillana de 1604. Es, en efecto, idéntica a ella, salvadas las erratas (que han crecido muchísimo), hasta el folio numerado como 199v, en el que se incluye el soneto neo-epicúreo epigrafiado *Natura paucis contenta*, y cuya última línea señala taxativamente la conclusión del volumen:

Rimas de

Natura paucis contenta.

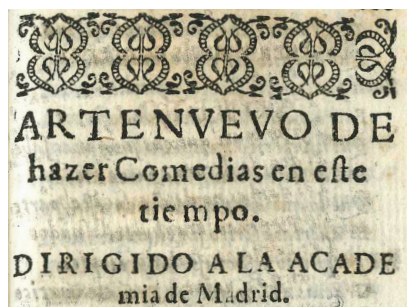
SONETO.

VEnturoso rincón, amigos mudos
 Libros queridos, noble y corto lecho
 Fiejas paredes donde el toscotecho
 Muestra a penas sus arboles desnudos
 Pintura humilde, de pinzeles rudos,
 Roto escritorio, de haya frágil hecho,
 Donde a la traça de mi abierto pecho
 De paciencia no mas guardáis escudos.
 yídros exemplo de ambicion subida.
 Que de los vientos vine con recato,
 Dicho soy yo que fin tener así la
 El alma al oro, a la espirança, el plato.
 Y asfo en vosotros desiançada yida
 Lexas de idolatrar en diu eno ingrato.

FIN DE LAS RIMAS.

³ Para las vicisitudes de las ediciones de las *Rimas*, véanse Pedraza (2008, pp. 55-72) y el artículo «El Arte nuevo de hacer comedias en las *Rimas*», reproducido en este volumen, pp. 69-93.

Sin embargo, tras este telón preciso y, en apariencia, definitivo, encontramos el folio numerado como 200 (en realidad, le correspondería el guarismo 207) con un nuevo texto, encabezado por el rótulo que le da título:



Esta adición ocupa veintidós de las paginitas del libro: del folio numerado como 200 hasta el 210v. Contiene 389 versos, todos ellos endecasílabos españoles, excepto diez, escritos en latín, que forman cinco dísticos elegíacos.

Aunque no podemos tener certidumbre absoluta, la disposición de los materiales invita a pensar que, al empezar la nueva impresión, presumiblemente en los últimos meses de 1608, no estaba previsto incorporar este texto. Parece que el rótulo «Fin de las *Rimas*» era sincero y que el soneto *Natura paucis contenta* cerraba la serie poemática.

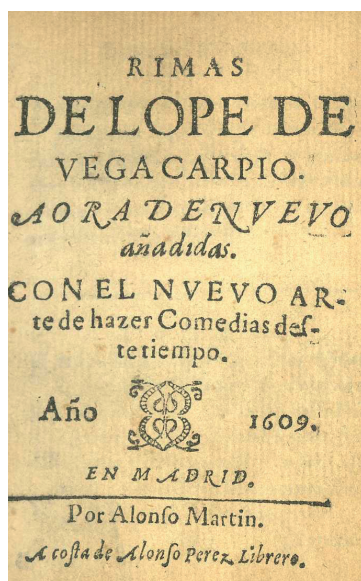
Que al preparar el volumen no se contaba con el *Arte nuevo* lo evidencia también su ausencia en el índice general:

TABLA.	
Del Cardenal Cebantes.	136
De Tomas Moro.	136
Dō Iuan de Palomares.	189
De Antimaco Astrologo.	190
De Iulia hechizera.	190
SONETO.	
Que importa que el tyrano.	173
Quando de amor.	173
Podra ser mirando.	192
Venturoso rincón.	192

F I N.



Sin duda, los tipógrafos dejaron de consignar esta obra porque ya tenían compuesto el índice y quizá estaba impreso. Posiblemente, tanto el autor como el librero que financiaba la edición (Alonso Pérez) debieron de creer que llamar la atención de los compradores sobre la adición sobrevenida al texto ya conocido desde 1604 era un excelente gancho para la venta. Así, el título que no figura en el índice sí tiene un lugar destacado en la portada del volumen, sin reparar en repeticiones de palabras y en redundancia de conceptos:



No se equivocaron en sus previsiones. El libro, con los nuevos contenidos y disposición, se volvió a imprimir en cinco ocasiones: dos bajo el control del autor (Madrid, 1609 y 1621) y tres, al margen de su voluntad (Milán, 1611; Barcelona, 1612, y Huesca, 1623).

Todos los editores secentistas repetirán la fórmula de la portada, sin corregir la reiteración de *nuevo* ni la redundancia, ya tópica en este tipo de publicaciones, de *ahora de nuevo*. El negocio aconseja con frecuencia estos sacrificios de la estética y aun de la corrección lingüística.

LA ENIGMÁTICA ACADEMIA DE MADRID

El opúsculo añadido en enero de 1609 es un breve discurso en verso «dirigido a la Academia de Madrid». No sabemos quiénes formaban, quién sostenía y dónde tenía su sede esta institución. Es posible, pero no seguro, que fuera directa antecesora de la que, con el mismo nombre, presidía, años más tarde, don Félix Arias Girón, hijo del conde de Puñoenrostro, militar de cierta importancia y aficionado a la poesía, que mantenía relaciones de amistad y camaradería con Lope desde la juventud de ambos.

El propio poeta nos habla de esa sesión académica en la dedicatoria del *Laurel de Apolo* al almirante de Castilla, don Alfonso Enríquez de Cabrera. Nos da incluso la fecha exacta:

la Academia de Madrid y su protector, don Félix Arias Girón, laurearon con grande aplauso de señores e ingenios a Vicente Espinel, único poeta latino y castellano de aquellos tiempos, y así en este mandó a la Fama que publicase cortes en el Parnaso para que a ellas viniesen los pretendientes de mayores méritos. Celebráronse en el monte de Helicon a veinte y nueve del mes de abril del año veinte y ocho...⁴

Aunque la repetición del nombre nos lleva a identificar la academia ante la que se leyó el *Arte nuevo* con la que laureó a Vicente Espinel, la distancia de casi veinte años entre una sesión y otra nos hace sospechar que se trata de realidades distintas. Es raro que una reunión informal de intelectuales, sin estar amarrada al presupuesto público, perviva durante tanto tiempo y no deje más rastro que estas dos referencias.

También es verdad que, aunque no existiera continuidad entre una y otra, es posible que la reunión de 1628 fuera una momentánea resurrección de la asamblea intelectual que se reunía en 1608-1609, quizá bajo los auspicios del mismo don Félix Arias Girón.

A pesar de lo tenue y discutible de estos argumentos, hoy por hoy son los más sólidos de que disponemos. Otras especulaciones que se han fraguado en torno a la Academia de Madrid tienen cimientos aún más frágiles. Por ejemplo, es totalmente infundada, aunque haya merecido el crédito de algunos estudiosos, la hipótesis de que estuviera promovida por el conde de Saldaña, hijo del duque de Lerma⁵.

⁴ *Laurel de Apolo, con otras rimas*, Juan González, Madrid, 1630, fol. §3, s. n.

⁵ Véase Felipe B. Pedraza Jiménez: «Precisiones sobre el *Arte nuevo*: la academia del conde de Saldaña», reproducida en este volumen, pp. 51-68.

Del tono fingidamente humilde que Lope utiliza en su elocución han deducido algunos comentaristas del *Arte nuevo* que dicha academia debía de estar tomada —o poco menos— por los dómines aristotélicos, partidarios de la esquemática interpretación que el humanismo italiano había hecho de la *Poética*. Juana de José sugiere que los «eruditos de la Academia» encargaron a Lope una tarea que entraña una enorme dificultad⁶; Frolidi supone que sus oyentes «desde lo alto de una posición cultural cerrada y dogmática [...] quieren ponerlo en una situación embarazosa»⁷; y Rozas llega a hablar de «una encerrona» y supone que se trata de «un poema enojoso de escribir, propuesto con cierta mala fe, y acometido sin ilusión»⁸.

Yo no creo —y así lo he expresado en otras ocasiones— que Lope siguiera a desgana una orden superior al escribir su obra. Al contrario: estoy convencido de que una sociedad literaria, en la que habría amigos y enemigos del nuevo arte (pero muchos más amigos que enemigos), le brindó la posibilidad de dar a conocer y de defender sus doctrinas dramáticas. No se le puso en un brete; se le ofreció una cátedra. Sabemos que le gustaba teorizar y presentarse ante los intelectuales como «poeta científico»⁹. Fue una oportunidad, probablemente deseada, para exponer algunos de los principios de su arte, en el marco prestigioso de una academia literaria. No resulta insensato imaginar que, poco después de leer su discurso, corrió para incorporarlo a la edición, ya en marcha, quizá casi acabada, de las *Rimas*.

TESTIMONIO DEL TEATRO MODERNO

Si cuatrocientos años después de leerse en público y de editarse seguimos hablando del *Arte nuevo*, es por una razón muy sencilla y clara: porque se ocupa de un hecho trascendental en la cultura de Occidente: el nacimiento del teatro moderno. Un teatro que no depende de la iglesia, ni de la monarquía, ni de un aristocrático mecenas, ni de un burgués enriquecido, sino de una realidad nueva: el público masivo que acude tarde tras tarde a los corrales de comedias.

⁶ José Prades, 1971, p. 32.

⁷ Frolidi, 1973, pp. 163-164.

⁸ Rozas, 1976, pp. 67 y 51.

⁹ Véase López Grigera, 1998, pp. 179-191. Una relación de obras y opúsculos del Fénix relacionados con la teoría y la crítica literarias puede verse en Pedraza, 2010a, pp. 371-373.

Muchas de las aportaciones de ese teatro siguen vivas cuatro siglos después. La primera y principal, el acceso, sin más cortapisa que el pago de la entrada, a todo tipo de espectáculos. A partir del nacimiento de la comedia nueva, de la constitución de los corrales y compañías, del establecimiento de una amplia temporada, ya no había que depender de la invitación de un prócer para ver una función, ni había que acudir a la plaza pública a pelear por un hueco entre la muchedumbre.

Bien lo sabía el joven Lope de Vega, poeta dramático pero también espectador de los corrales. En un momento de su agitada biografía sentimental, mantuvo un pleito con la familia del «autor de comedias» Jerónimo Velázquez, de cuya hija, Elena Osorio, había sido amante durante cuatro apasionados años. La ruptura de estos amores y las sátiras procaces que escribió el indignado poeta contra la familia de Elena desembocaron en un proceso. En las averiguaciones judiciales, uno de los testigos reproduce las palabras del poeta ante la intención de negarle la entrada al teatro en que representaba el padre de su amante, antiguo comprador de sus obras dramáticas y ahora encarnizado enemigo:

Esta es la hora que Velázquez dice que no quiere que entre en su comedia, y yo le tengo de decir que, aunque le pese, pagando medio real, tengo de entrar¹⁰.

Fruto de un incipiente capitalismo aplicado a la cultura, la puerta fue elemento trascendente en la configuración del teatro moderno. La puerta acotaba el recinto escénico y franqueaba el acceso del espectador sin esperar el permiso de la superioridad. A partir de la generalización de este singular invento, cualquier honrado ciudadano, sin contar con el favor de nadie, podía dirigirse a los corrales de comedias, pagar su entrada y disponerse a ver la representación. Esta situación revolucionó el sentido y la función del arte en algunas sociedades de finales del siglo XVI: España e Inglaterra, fundamentalmente. Y sigue viva siglos después.

LA DEFINITIVA PROFESIONALIZACIÓN DE LOS ARTISTAS

La demanda social de diversiones y la disposición a remunerar a quienes la satisficieran, permiten a los artistas una dedicación exclusiva

¹⁰ En Tomillo y Pérez Pastor, 1901, p. 45. Puede verse también en *El teatro según Lope de Vega*, núm. 208.

a su arte; imponen la rigurosa profesionalización; exigen la especialización y la división del trabajo. Una verdadera industria del ocio se desarrolla vertiginosamente. Nace un nuevo espectador que disfruta de la libertad de asistir a las funciones que quiere, y solo a las que quiere, y que se puede sentir legítimamente dueño de su propia opinión estética. Él paga el teatro y tiene todo el derecho del mundo a expresar su parecer sin verse coartado por la presencia de un generoso anfitrión, ni condicionado por las autoridades, convertidas en empresarios de las representaciones callejeras y necesitadas de que cada festejo constituya un éxito que redunde en su prestigio político.

UN TEATRO COMERCIAL Y POÉTICO

Se forja así una nueva, desconocida y compleja relación dialéctica entre el público, los actores y el poeta dramático que proporciona la materia prima de la función, sin olvidar a los propietarios de los locales, que también se juegan sus inversiones. Todos viven de ese espectador espontáneo y entusiasta, pero con criterio propio, que llena o vacía los corrales de comedias, según su libérrimo gusto.

Un prejuicio poco razonable estigmatiza el arte comercial, quizá sin reparar en que a esa categoría pertenece la obra de Shakespeare, Lope, Calderón o el propio Cervantes, cuyo *Quijote* fue mercancía vendible y vendida. Gracias precisamente a ese éxito y solo cuando ese éxito estuvo rotundamente confirmado, pudo sacar a la luz, a partir de 1613, el resto de su producción. Arte comercial fue la gran novela decimonónica: Dickens, Dostoievski, Galdós... Comercial fue también la ópera. Verdi escribía porque había un sistema de producción mantenido por el público que acudía a la taquilla. El cine, el arte mayor del siglo xx, con la arquitectura (que también ha dado creaciones geniales), es y sigue siendo arte comercial.

Hay otras formas de creación y gestión del arte. Ni mejores ni peores: cada una tiene sus potencialidades y engendra sus vicios.

El *Arte nuevo* da cuenta de un teatro comercial que fue, al mismo tiempo, un teatro poético. No solo porque se escribiera en verso, lo que implica una cierta elaboración formal, sino también porque tenía la pretensión de ofrecer una compleja realidad artística a los espectadores; porque sus creadores querían y necesitaban dinero, pero, al mismo tiempo, aspiraban a conseguir la fama (el reconocimiento de

sus contemporáneos) y la inmortalidad (la veneración de las generaciones futuras).

Cuando se habla del teatro comercial, se insiste en el que vende (el poeta), en cuánto vende, en por qué vende, en qué circunstancias¹¹. Pero quizá convenga cambiar la perspectiva y fijarnos en el que compra, por qué compra, qué le resulta tan gratificante del nuevo arte dramático que está dispuesto a entregar su dinero a cambio, sin que a ello le obligue ningún recaudador de impuestos.

BÚSQUEDA Y EXPERIMENTACIÓN

Las preocupaciones estéticas del *Arte nuevo* —y esto me parece una lección permanente, que vale para el siglo XXI— atendían a los intereses del espectador y respondían a una incansable observación del medio y de la constante lucha por la vida a que está sometida también la creación artística.

Esa actitud de búsqueda, experimentación y cambio quedó ejemplarmente reflejada en la deliciosa anécdota que Ricardo de Turia recoge en su *Apologético de las comedias españolas* (1614):

el príncipe de los poetas cómicos de nuestros tiempos, y aun de los pasados, el famoso y nunca bien celebrado Lope de Vega, suele, oyendo así comedias suyas como ajenas, advertir los pasos que hacen maravilla y granjean aplauso, y aquellos, aunque sean impropios, imita en todo, buscándose ocasiones en nuevas comedias...¹²

Las teorías literarias que nos interesan de Lope, y que interesaban de verdad al propio poeta, difieren radicalmente en un aspecto capital de las que manejaban los dómines que censuraban la comedia nueva: no estaban fijadas previamente, sino que nacían de la observación y de la experiencia. Más que una teoría poética, Lope trajo una práctica revolucionaria que se había impuesto por la vía de los hechos. Al sistema de producción y comercialización que creó y mantuvo se le quedaron chicas todas las poéticas y preceptivas de su tiempo: en su desarrollo reventó por las costuras el estrecho hábito que había imaginado el humanismo renacentista. Su propia labor de legislador literario, sus manifiestos artísticos, los cánones que él mismo estableció no fueron

¹¹ Véase Díez Borque, 1978.

¹² En Rodríguez Cáceres y Pedraza (eds.), 2011, núm. 22.

preceptos, sino *postceptos*¹³: no se anticiparon a la creación, sino que fueron detrás de ella. La poética de Lope es inductiva, no deductiva¹⁴.

LA JUNGLA DEL TEATRO Y SU LEY

Y es que el *Arte nuevo* no describe una especie protegida, una flor de estufa, mimada por el celo de los botánicos y las liberalidades del presupuesto público, sino una criatura que luchaba tarde tras tarde por su supervivencia; una criatura arrojada a una selva de exigencias e intereses cruzados en la que cada cual miraba por sí: los cómicos, las cofradías piadosas o los empresarios particulares que regentaban los corrales, los moralistas que querían acabar con las representaciones, los políticos que las instrumentalizaban... El mismo público batallaba, incesante, con sus silbos y sus aplausos, con su asistencia o su retraimiento, para garantizar que se le iba a seguir ofreciendo el espectáculo de su gusto, siempre reconocible en sus rasgos básicos, pero siempre renovado y distinto.

Lope, como dramaturgo, había sabido conectar con esa masa varíopinta que llenaba o vaciaba los corrales de comedias. Esta inverosímil capacidad para emocionar al auditorio comedia tras comedia, representación tras representación, la vemos registrada en la carta que unos amigos y admiradores le escriben desde Sevilla el 21 de mayo de 1619:

Tres autores se hallan aquí. El uno, que trae comedias de Lope de Vega, representa, y los dos, con muchas de otros, le van a oír. Y habiendo iguales representantes en las otras compañías, y que no lo parecen, queda averiguado que aquel galán tendrá afectos, aquella dama primores, aquel lacayo donaires, aquel viejo severidad, cuyos papeles hubiere escrito Lope de Vega. Porque sin duda el natural queda aquí vencido del arte¹⁵.

¹³ Como es sabido, el creador del juego de palabras y del neologismo fue don Miguel de Unamuno, que lo ortografió *postceptos*. Vitse (1984, p. 507) lo aplicó a las reglas lopescas para el teatro.

¹⁴ Además de las propuestas recogidas en el *Arte nuevo*, Lope trató sobre teatro en otras muchas ocasiones: cartas, dedicatorias, piezas teatrales, comentarios en novelas y otras obras en prosa. Una amplia antología de estos escritos puede verse en *El teatro según Lope de Vega*. Las reacciones de los contemporáneos sobre su creación, en *El Siglo de Oro habla de Lope* (Rodríguez Cáceres y Pedraza, eds., 2011).

¹⁵ Firman la carta Juan Antonio de Vera y Zúñiga y otros intelectuales sevillanos. Véase el texto en Rodríguez Cáceres y Pedraza (eds.), 2011, núm. 6.

LA ELEVACIÓN DEL PÚBLICO

La comedia española es un teatro que quiere atraer al público, pero que, al tiempo, quiere elevarlo, hacerlo partícipe de una aventura estética. Hay que ver con qué desprecio habla Lope del teatro vulgar:

los monstruos de apariencias llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres... (vv. 36-37)¹⁶

Él aspira a crear un arte popular pero cuidado; con un lenguaje «puro, claro, fácil», tomado del «uso de la gente» pero mejorado, dignificado, de modo que se convierte en modelo para los hablantes. Con razón exclamaba Menéndez Pidal:

no sabe uno qué admirar más, si el gusto de ese pueblo, para agradar al cual se fabricaban tantas obras de delicada factura, o la maestría del artífice que, a la vez que era guiado, guiaba con tal facilidad y fortuna el recreo de un público por elevadas regiones de poesía¹⁷.

El poeta era perfectamente consciente de ese magisterio lingüístico de la escena, capaz de elevar los espíritus y refinar la sensibilidad. Por eso puso en boca del Teatro estas palabras:

las nuevas frases, locuciones, donaires y otras infinitas diversidades de exornaciones en nuestra lengua de mí se saben primero que de los libros, a lo menos con la facilidad que la pintura muestra más presto en un lienzo una batalla que un cronista la refiere en muchas hojas. Soy estafeta brevísima de las sutiles y altas imaginaciones, que por la posta se las traigo al gusto por tan pequeño porte...¹⁸

LOS SUTILES SECRETOS DE LA CARPINTERÍA DRAMÁTICA

El *Arte nuevo* presenta un teatro para un espacio vacío (como el que proponía el director inglés Peter Brook), en el que el mundo de la ficción se crea sobre tres elementos:

¹⁶ Las citas del *Arte nuevo de hacer comedias* remiten siempre a la edición con la que se cierra este volumen.

¹⁷ Menéndez Pidal, 1973, p. 101.

¹⁸ Prólogo a la *Parte XIV* (Madrid, 1620), en *El teatro según Lope de Vega*, núm. 37.

- la palabra poética;
- la interpretación apasionada de los actores;
- la colaboración y participación del público.

Ese teatro triunfó porque Lope tenía una prodigiosa intuición para plantear los conflictos dramáticos: dominaba lo que después se llamó la carpintería teatral. El arranque de sus piezas centra la atención del público, que enseguida tiene un caudal de información extraordinario, ofrecido de una manera natural e imperceptible.

Con frecuencia, la acción empieza no *in medias res*, porque no retrocederá, pero sí en mitad de un diálogo que el espectador ha de suponer iniciado antes de que aparezcan los personajes. Lope maneja ejemplarmente esta técnica de provocar una cierta ilusión de realidad escénica. Es como si de repente el espectador se incorporara a la vida de unas criaturas que ya tenían un existir propio antes de que pudiéramos verlas. Los cabos sueltos de su conversación nos abren las puertas de una realidad más amplia y rica, y además sirven, hábilmente dispuestos, para ofrecernos la información necesaria al desarrollo del drama. Recordemos, por ejemplo, el arranque de *Fuenteovejuna*, una pieza escrita sin particular cuidado ni detención:

COMENDADOR	¿Sabe el maestre que estoy en la villa?
FLORES	Ya lo sabe.
ORTUÑO	Está, con la edad, más grave.
COMENDADOR	¿Y sabe también que soy Fernán Gómez de Guzmán? ¹⁹

En cinco versos, Lope nos ha hecho saber que el comendador está en Almagro, la villa de la orden de Calatrava; que lleva tiempo esperando al maestre; que tiene un carácter intemperante, altanero y orgulloso; que el maestre es muy joven («Está, con la edad, más grave»)... Todo un universo se ha puesto en pie ante los espectadores en cuarenta sílabas métricas.

Esta técnica prodigiosa la heredará el cine norteamericano de los años cuarenta y cincuenta: las películas del oeste, el cine negro, la comedia... Lope repudió siempre «los monstruos de apariencias llenos», como muchos repudiamos hoy las películas de efectos especiales, donde

¹⁹ Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, vv. 1-5.

la imagen (tantas veces repulsiva) avasalla la imaginación del espectador; donde no se nos permite construir la acción en nuestra mente a partir de esos datos mínimos, incompletos, pero sabiamente organizados por los guionistas y directores geniales de la posguerra.

LA PACIENCIA Y LOS DESEOS «DEL QUE ESTÁ ESCUCHANDO»

Cuatrocientos años después de su aparición en el teatro académico y de fatigar por primera vez las prensas, el *Arte nuevo*, en mi concepto, sigue encerrando principios esenciales de la compleja realidad del teatro. La principal es una obviedad que tantas veces vemos olvidada: sin público no hay teatro. Digámoslo con terminología más de hoy y más academicista, que tomaré prestada a Mercedes Rodríguez Pequeño:

[Lope] considera esencial la representación y la figura del Espectador, contribuyendo con estas aportaciones a una «teoría constructivista de la recepción»²⁰.

En efecto, el *Arte nuevo* insiste, unas veces con cínico desgarro, otras con entusiasmo y admiración, en la compleja relación dialéctica entre los artistas y su auditorio. La comedia no es una realidad abstracta sino el fruto de un delicado tejido cordial, construido y condicionado por el ritmo. El creador se ve gozosamente abocado a colaborar con sus receptores y no puede abusar de ellos. En sus consejos se entrevé una cariñosa atención a sus deseos y necesidades:

Tenga cada acto cuatro pliegos solos,
que doce están medidos con el tiempo
y la paciencia del que está escuchando... (vv. 338-340)

UN TEATRO DE EMOCIONES

Es un teatro de emociones, de simpatía cordial entre el tablado y el patio:

describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí, mude al oyente. (vv. 272-276)

²⁰ Rodríguez Pequeño, 1993, p. 868.

Un teatro poético, que confía en la sensibilidad de los espectadores, que responden siempre a la incitación estética:

Remátense las scenas con sentencia,
con donaire, con versos elegantes,
de suerte que al entrarse el que recita,
no deje con disgusto el auditorio. (vv. 294-297)

Un teatro de intriga, que ha de mantener la atención del público, suspenso siempre en las alternativas de la acción y pendiente de la solución del conflicto:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para. (vv. 298-301)

pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera scena;
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta, y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara:
que no hay más que saber que en lo que para.
(vv. 234-239)

El teatro (texto y representación) es un juego de complicidades y espejismos que prenden y engañan al espectador. De ahí el gusto por los equívocos y anfibologías, la ironía trágica, los quiebros en el discurrir de la acción dramática:

Engañe siempre el gusto, y donde vea
que se deja entender alguna cosa,
dé muy lejos de aquello que promete. (vv. 302-304)

Para servir a ese público con el que fatalmente se ha de construir la realidad escénica, Lope no duda en asumir el descrédito que han querido echar sobre él y su arte los dómines de todos los tiempos. Lo hace con un juego de zigzagueos que ha desconcertado a muchos comentaristas e historiadores:

escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;

porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (vv. 45-48)

Como ha dicho Porqueras Mayo, «las supuestas *contradicciones* son precisamente lo más profundamente meditado, y hábilmente manipulado, por Lope»²¹. Se repiten los pasajes en que encontramos la secuencia desafío-concesión-afirmación final:

Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco
que, aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita al gusto. (vv. 372-376)

Mucha tinta ha corrido a propósito de la paronomasia anarcoide *justo / gusto*: la autoridad frente al placer. Lope fue un poeta que dedicó su vida a hacer felices a los espectadores. A cambio de dinero, claro está. El poeta vivía en una sociedad moderna, regida por la oferta y la demanda; y afirma, con una contundencia que no siempre ha sido bien entendida, que quienes deben tener voz y voto en el teatro son los que lo sostienen con su dinero, con su asistencia y con su esfuerzo imaginativo. Traza así, con ligereza y gracia, una realidad cultural hasta entonces desconocida: la compleja relación dialéctica entre un público heterogéneo, en el que está representada toda la sociedad, y los creadores artísticos.

UN ESCUETO RECORDATORIO

El *Arte nuevo de hacer comedias* no es una larga disertación sino un escueto recordatorio de las marcas que se habían acrisolado en un cuarto de siglo de creación dramática y de vida escénica, y que encerraban las potencialidades adaptativas que permitirían a la comedia nueva irse trasformando sin perder su identidad a lo largo de siglo y medio.

El *Arte nuevo* se remata con una pirueta conceptual: es un tratado de estética dramática que no hacía falta (como ocurre con la mayor parte de los que son, han sido y serán). Y no hacía falta porque, como dice en sus versos finales, dirigidos al lector, toda la teoría la encuentra el espectador en la realidad viva de la representación:

²¹ Porqueras Mayo, 1985, p. 401.

Oye atento, y del arte no disputes;
que en la comedia se hallará de modo
que oyéndola se pueda saber todo. (vv. 387-389)

Esta es la gran lección de la modernidad teatral: una creación que habla por sí misma, que encierra en cada representación su poética implícita, que no precisa aturdir con teorías esotéricas al público. Eso es lo que Lope ofrece en muchas de sus obras y lo que sintetiza en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, es decir, en el tiempo de sus espectadores.

ARTE NUEVO, UN RÓTULO POLÉMICO ¿Y PARADÓJICO?¹

EL *ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS* (1609)

En el campo de los estudios sobre el Siglo de Oro, cuando se habla, sin mayores precisiones, de *Arte nuevo*, siempre nos referimos al breve discurso en verso, una charla de unos treinta minutos aproximadamente, que Lope pronunció ante la Academia de Madrid y que publicó en los folios finales (200r-210v) de la edición de sus *Rimas* que salió de las prensas madrileñas de Alonso Martín en enero de 1609².

Sobre este opúsculo se han escrito numerosísimos comentarios, artículos y libros completos, con las más variadas y, en algunos aspectos, contradictorias opiniones³.

¹ Este artículo fue en su origen una ponencia presentada en el *Congreso internacional «Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI): épocas de transición»*, Université de La Réunion / Université de Poitiers / GRISO, Saint-Denis (Réunion), 22-23 de setiembre de 2011. Desde aquí expreso mi gratitud a los organizadores del evento, mis buenos amigos Ignacio Arellano y Alain Bègue. Se publicó en un volumen coordinado por Álvaro Baraibar y Mariela Insúa, *Varia lección de teatro clásico, Rilce. Revista de filología hispánica*, 29.3, 2013, pp. 742-757.

² De varias ediciones de las *Rimas* y de sus vicisitudes se ha tratado con cierta extensión en el artículo «El *Arte nuevo de hacer comedias* en las *Rimas*», reproducido en este volumen, pp. 69-93.

³ Un balance de lo publicado hasta 1994 puede verse en la «Ojeada bibliográfica» que precede a mi edición de las *Rimas* (Pedraza, 1993-1994, tomo II, pp. 37-42). Rodríguez Cuadros (2011) ha recogido la información sobre nuevas aportaciones eru-

Una de las cuestiones que se ha sometido a debate ha sido el propio título de la obra: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Este es el encabezamiento que figura al frente del poema. Sin embargo, en la portada del libro —compuesta, como es habitual, a última hora y con cierto descuido y precipitación— observamos ligeras variantes que se repiten en todas las ediciones del siglo xvii:

RIMAS
DE LOPE DE
VEGA CARPIO.
AHORA DE NUEVO
añadidas.
CON EL NUEVO AR-
te de hacer Comedias des-
te tiempo.

[Véase ilustración de la p. 22]

Ya sabemos que el adjetivo *nuevo* tiene siempre un valor relativo y, con el paso del tiempo, pierde su sentido. Así, no es raro encontrarse ante curiosas paradojas: con frecuencia el *Puente Nuevo* es el más viejo de una ciudad, es decir, aquel al que se llamó *Nuevo* cuando se construyó, y ha conservado el nombre porque ha resistido las sucesivas riadas que han arrastrado a otros (quizá más recientes). Algo parecido ocurre con la *Calle Nueva* o la *Plaza Nueva*, que acostumbran a estar en el casco antiguo de casi todas las ciudades.

También el *Arte nuevo* de Lope ha soportado el paso de los años y ha mantenido el rótulo primigenio, porque en él, como señalaron muchos contemporáneos, se daba cuenta de un fenómeno ciertamente novedoso, que —aun cuando no se sepa o no se reconozca— sigue siendo fundamental en la cultura de nuestros días: el nacimiento del teatro moderno. Surgió en el momento de la conformación de una nueva literatura. Instituyó una forma revolucionaria de concebir el mundo y su reflejo dramático. Su aparición se sitúa entre la publicación de las dos partes de la primera novela moderna: *Don Quijote de la Mancha* (1605

ditas. En el entorno del IV centenario de la publicación del *Arte nuevo* se ha producido una abundante cosecha de estudios, traducciones y nuevas ediciones, de los que he dado sucinta cuenta en las palabras prologales de este volumen. Un recorrido por la historia crítica en torno al *Arte nuevo de hacer comedias* puede verse en Pedraza (2016, pp. 17-66). Una extensa relación bibliográfica de estudios, ediciones, traducciones y otros textos conexos se encuentra en ese mismo volumen (pp. 891-964).

y 1615), y se adelantó en unos años a la creación de una lírica para las élites, exclusivamente para las minorías exquisitas e ilustradas, a la que se denominó *nueva poesía*.

LA VOZ ARTE

Lope tituló su discurso *Arte nuevo de hacer comedias* por obvia contraposición con el rótulo que la tradición ha dado a dos obras esenciales en la construcción de las ideas estéticas de Occidente. Una es la lección peripatética de Aristóteles titulada en griego *Perí poietikés*; la otra, la epístola tercera y última del libro II de Horacio, dirigida a los Pisones. Sin embargo, como es bien sabido, la lección aristotélica no incluía en su título la palabra *arte* (*texnê*) y la epístola tercera y última del libro II de Horacio carecía en su origen de rótulo. A esta última solo se dio el nombre de *Ars poetica* a partir de Quintiliano (en la segunda mitad del siglo II de nuestra era), cuando se consideró una suerte de síntesis de los preceptos y normas que debían conformar la creación literaria.

A la obra de Aristóteles se le denominó *Ars poetica* en la traducción y paráfrasis latinas que puso en circulación Francesco Robortelli en Florencia, 1548: *In librum Aristotelis «De arte poetica» explicationes*; y en la inmediata de Vincenzo Maggi (Vincentius Madius) y Bartolomeo Lombardi: *In Aristotelis «De arte poetica» explicationes* (Venecia, 1550). En el tratado de Riccobonus aparece la expresión *ars comica*; y en el de Pietro Vittorino, *arte poetarum*⁴. En cambio, otras versiones y paráfrasis italianas y latinas de mediados del siglo XVI optaron por otros rótulos: *Poetica volgare* (1536) de Bernardino Daniello; *«Rettorica» e «Poetica» d'Aristotele tradotte di greco in lingua volgare* (Florencia, 1549) de Bernardo Segni; *Poetices libri septem* (Lyon, 1561) de Giulio Cesare Scaligero; y *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta* (1570) de Ludovico Castelvetro.

Entre las obras relevantes de teoría poética de esta etapa, la palabra *arte* solo aparece cuando se comenta la epístola horaciana y en el título de algunos tratados que ponían su mirada no solo sobre las doctrinas clásicas, sino también sobre la literatura en lengua vulgar, como *L'arte poetica del signor Antonio de Minturno, nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, e d'ogni altra poesia...* (Venecia, 1564); o la primera versión de una reflexión crítica de Torquato Tasso: *Discorsi*

⁴ «Poetica» Aristotelis ab Antonio Riccobono Latine conversa; eiusdem Riccoboni Paraphrasis in «Poeticam» Aristotelis; eiusdem «Ars comica» ex Aristotele (Padua, 1587), y Petrii Victorii commentarii in primum librum Aristotelis «De arte poetarum» (Florencia, 1573).

dell'arte poetica (1570), que en su reelaboración posterior se conocerá como *Discorsi del poema eroico* (1594). Sorprende la relativamente escasa presencia del sustantivo *arte* en esta tradición crítica.

Lo mismo ocurrirá en el momento, tardío, de la incorporación de las ideas de la *Poética* aristotélica a España. Alonso López Pinciano titulará su tratado *Filosofía antigua poética* (1596)⁵, y Francisco Cascales rotulará el suyo *Tablas poéticas* (Murcia, 1617).

Tampoco aparece el término *arte* en la primera traducción española, debida a Alfonso Ordóñez de Seijas y Tobar: *La poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana por...* (Madrid, 1626; reimpressa en 1778). Y lo mismo ocurre con la versión de Vicente Mariner, que permaneció manuscrita hasta 1798: *El libro de la «Poética» de Aristóteles* (la traducción está firmada el 12 de abril de 1630); y con la *Poética de Aristóteles, traducida de latín, ilustrada y comentada por Juan Pablo Mártir Rizo*, que «lleva licencia para imprimirse fecha en Madrid a 14 de febrero de 1623»⁶, aunque no ha visto la luz de las prensas hasta fechas muy posteriores⁷.

EL ARTE FRENTE AL NATURAL Y AL ARTE NUEVO

Sin embargo, a pesar de la moderada presencia de la palabra *arte* en las ediciones y manuscritos que vertían o comentaban la *Poética* de Aristóteles, sus doctrinas (mezcladas y confundidas con la adaptación horaciana y con las interpretaciones a que las sometieron los citados humanistas italianos) acabaron identificándose con esta denominación.

El *arte*, si no se añaden mayores precisiones, en los textos de teoría literaria y, particularmente, en los que tratan del teatro, es el conjunto de prescripciones fijadas por los comentaristas aristotélicos. Con este valor se emplea constantemente en el *Arte nuevo*.

Por un lado, se contrapone al *natural*: el arte es la técnica aprendida, frente a las capacidades innatas y espontáneas del creador. Así lo precisa Lope, por boca de Diocleciano, en *Lo fingido verdadero*:

que los que miran en guardar el arte
nunca del natural alcanzan parte⁸.

⁵ Permítaseme un inciso: no entiendo por qué se sigue escribiendo cacográficamente *Philosophía*... en ediciones que modernizan otros muchos aspectos.

⁶ Véase Menéndez Pelayo, 1974, tomo I, pp. 686-687.

⁷ Véase la ed. de Newels (Mártir Rizo, *Poética de Aristóteles*).

⁸ En *El teatro según Lope de Vega*, núm. 293.

O en la *Respuesta de Lope de Vega al Papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía* (en *La Filomena*, 1621):

Creo que muchas veces la falta del natural es causa de valerse de tan estupidas máquinas el arte⁹.

También Francisco Pacheco, en el elogio de Lope, que había de incorporarse a su colección de *Retratos de hombres ilustres*, y se imprimió al frente de *Jerusalén conquistada*, señalaba:

nunca la naturaleza es tan pródiga que al que concede alto natural, le conceda alto entendimiento con que procura el arte; y a quien concedió alcanzar el arte, le concedió tan poco natural que no le sirve¹⁰.

Por otro lado, el *arte* se enfrenta a la práctica literaria y teatral contemporánea:

en España,
donde cuanto se escribe es contra el arte. (vv. 134-135)

Y también se utiliza para caracterizar, por contraposición, un género nuevo y de gran éxito popular que Cervantes, recreando y ensanchando los modelos italianos, había puesto en circulación con sus *Novelas ejemplares*. Lope, en los primeros párrafos de *La desdicha por la honra*, exalta estos relatos,

cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo aunque se ahorque el arte...¹¹

Con frecuencia, la palabra *arte*, referida a los preceptos neoaristotélicos, va acompañada del adjetivo *antiguo*. Así ocurre en algunos pasajes del *Arte nuevo de hacer comedias*:

y que decir cómo serán agora
contra el antiguo, y que en razón se funda,
es pedir parecer a mi experiencia,
no al arte, porque el arte verdad dice... (vv. 136-140)

Estos podéis tener por aforismos
los que del arte no tratáis antiguo... (vv. 347-348)

⁹ En *El teatro según Lope de Vega*, núm. 20.

¹⁰ En Rodríguez Cáceres y Pedraza (eds.), 2011, núm. 5.

¹¹ En *El teatro según Lope de Vega*, núm. 11.

Y también en la encendida defensa de Lope que Tirso de Molina pone en boca de don Alejo en los *Cigarrales de Toledo*:

Que si él en muchas partes de sus escritos dice que el no guardar el arte antiguo lo hace por conformarse con el gusto de la plebe, que nunca sintió el freno de las leyes y preceptos...¹²

ANTIGUOS Y MODERNOS

Como señaló Rozas, al llamar *Arte nuevo* a su obra, Lope estaba planteando «en la boca de la modernidad, la *querella* [...] de los antiguos y modernos»¹³.

Lope se rebela «contra los que piensan que no se puede alabar ni estimar lo que habemos conocido y tratado, y que solo es digno de fama lo que no vimos ni conocimos»¹⁴, y está convencido de que «el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres»¹⁵. Es decir, cree en la superioridad de los modernos sobre los antiguos.

Sus entusiastas y discípulos irán mucho más lejos. Así, Francisco de Barreda en su *Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras*, incluida en *El mejor príncipe, Trajano Augusto...* (Madrid, 1622), afirmará taxativamente:

Apenas se halla un antiguo que haya acertado estos poemas con perfección¹⁶.

La razón es muy sencilla:

Crece el arte con el tiempo; él le alienta; él le cría; él, sobre sus hombros, le pone en la cumbre de la perfección. Deposita sus tesoros en el atrevimiento¹⁷.

¹² Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 128.

¹³ Rozas, 1976, pp. 11-12.

¹⁴ En *El teatro según Lope de Vega*, núm. 63.

¹⁵ En *El teatro según Lope de Vega*, núm. 88.

¹⁶ En Rodríguez Cáceres y Pedraza (eds.), 2011, núm. 8 § 8.

¹⁷ En Rodríguez Cáceres y Pedraza (eds.), 2011, núm. 8 § 8.

En consecuencia:

No merecen [los antiguos] que los imitemos para el deleite y entretenimiento, porque, bien que confesemos que en sus tiempos fueron de gusto aquellas comedias y tragedias suyas, su traza, su agudeza, sus veras, su prudencia y decoro, hoy no lo fueran; porque, como ha crecido el ingenio de los hombres y con los ojos del tiempo ha descubierto mayores agrados, no se contentará con aquellos¹⁸.

Guillén de Castro, a través de los personajes de *El curioso impertinente*, también rechazará los modelos de la antigüedad clásica como normas que deban seguirse en los tiempos modernos:

Bueno es que Plauto difunto
nos dé ley en su Alcorán;
sin duda, en España están
estas cosas en su punto¹⁹.

Y Alfonso Sánchez, en latín, porque responde a un ataque que se ha dirigido contra Lope en esa lengua, dirá:

Sed quid ad te, magne Lupe, comoedia vetus, qui meliora multo saeculo nostro tradideris quam Menandri, Aristophanes et alii suo?

¿Pero qué te importa a ti, gran Lope, la comedia antigua, tú que has dado a nuestra época cosas mucho mejores que las que dieron a la suya los Menandros, Aristófanes y otros?

Contra si ad regulas veterumque leges Hispanie componeret, contra naturam rerum et ingenia faceret, quia ars ab ingenio et natura proficiscitur, ut diximus, et vetera illa non capiunt nostri saeculi ingenia.

Si escribiera en español según las reglas y leyes de los antiguos, ello iría en contra de la naturaleza y de los ingenios, puesto que el arte, como ya dijimos, dimana del ingenio y de la naturaleza, y a los ingenios de nuestra época no cuadran aquellas leyes antiguas²⁰.

En esta disputa entre el mundo antiguo y el moderno, la intelectualidad española apostó con determinación a favor del arte nuevo. No faltaron algunas excepciones, poco relevantes desde una perspectiva es-

¹⁸ En Rodríguez Cáceres y Pedraza (eds.), 2011, núm. 8 § 9.

¹⁹ En Rodríguez Cáceres y Pedraza (eds.), 2011, núm. 24.

²⁰ En Lope de Vega, *Arte nuevo*, 2016, pp. 738-739 y 744-745.

tética, como la de Feliciano Enríquez de Guzmán, que orgullosamente proclama que es

la primera de todos, en España,
que imitando a los cómicos antiguos,
propiedad ha guardado, arte y preceptos
de la antigua comedia...²¹

La contraposición del arte del pasado y el moderno había tenido ya un episodio, de interés menor, en el diálogo erasmista de Cristóbal de Villalón titulado *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (Valladolid, 1539). Allí se exaltan las obras creadas en la época del emperador como demostración de la superioridad de los nuevos tiempos. En la España de Lope, casi un siglo después, esta convicción, como hemos visto, está mucho más arraigada.

Lope —ha recordado Oleza—, y con él la mayor parte de la intelectualidad española, se adelantó en casi ochenta años a la polémica que se desató con ocasión de la intervención de Charles Perrault ante la Académie Française con *Le siècle de Louis le Grand*, la réplica de Boileau y la respuesta de Perrault con los cuatro volúmenes del *Parallèle des anciens et des modernes* (a partir de 1688)²².

LAS NOVEDADES Y SUS CONNOTACIONES

Al rotular *Arte nuevo* a su tratado, Lope tenía que desafiar algunos prejuicios de la sociedad de su tiempo. Y lo hizo de forma ambigua, zigzagueante, afirmando sus convicciones, desdiciéndose y volviendo a afirmarlas, como puede verse en el texto de su charla.

Uno de esos desafíos fue escudarse, como dijo Tirso de Molina, en el gusto popular, «que nunca consintió el freno de las leyes y preceptos»²³, frente a las doctrinas mantenidas por ciertas minorías intelectuales. El otro fue dar un valor positivo a una idea que levantaba todo tipo de suspicacias en la mentalidad dominante: la novedad.

Quizá en los mismos momentos en que se leía en la Academia de Madrid el *Arte nuevo de hacer comedias*, Sebastián de Covarrubias estaba escribiendo:

²¹ En Rodríguez Cáceres y Pedraza (eds.), 2011, núm. 109.

²² Oleza, 2011, p. 156.

²³ Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 128.

Novedad. Cosa nueva y no acostumbrada. Suele ser peligrosa por traer consigo mudanza del uso antiguo.

La definición se publicó en *Tesoro de la lengua castellana o española*, ahora espléndidamente editado por Ignacio Arellano y Rafael Zafra, que obtuvo la aprobación del censor Pedro de Valencia el 3 de mayo de 1610 y se acabó de imprimir en octubre de 1611. Es decir, su conformación final es estrictamente contemporánea del *Arte nuevo*²⁴.

Poco después, Quevedo, en *Marco Bruto* (escrito hacia 1632, impreso en 1644), ofrecía una ingeniosa alegoría de la *novedad*, no más halagüeña que la definición de Covarrubias:

Es la *novedad* tan malcontenta de sí que, cuando se desagrada de lo que ha sido, se cansa de lo que es. Y, para mantenerse en novedad, ha de continuarse en dejar de serlo...²⁵

Frente a estas prevenciones, Maravall, que ha estudiado el tema con agudeza, cree que

el gusto por lo difícil, que alcanza tal preferencia en la mentalidad barroca, da un papel destacado, en la estimación de cualquier obra que se juzgue, a las cualidades de novedad, rareza, invención, extravagancia, ruptura de normas, etc.²⁶

Cita a numerosos autores de la época en frases que, efectivamente, corroboran esta impresión; pero quizá no subraya, en esas primeras páginas de su análisis, cómo, en general, el gusto por la novedad se achaca a una propensión del alma que tiene algo de infundada y culpable. Encontramos, en efecto, una serie de elogios; pero en casi todos ellos hay un punto de reticencia: el interés por la novedad nace de nuestra «mudable inclinación». Así lo vemos en Tirso de Molina, que pinta el despertar de varias damas y galanes,

²⁴ Así sería si, como se admite comúnmente, Covarrubias empezó a redactar su *Tesoro* en 1605 y lo remató antes de mayo de 1610. Todo indica que siguió el orden alfabético, con las excepciones y adiciones inevitables: por eso las primeras letras están mucho más desarrolladas. La voz *novedad* se encuentra en la página 1315 de las 1562 que tiene el cuerpo central de la edición de Arellano y Zafra.

²⁵ Quevedo, *Obras completas. Prosa*, p. 827.

²⁶ Maravall, 1975, p. 449.

entre ellos el de la forastera Peregrina, si no más hermoso, a lo menos más admirado —propiedad de todo lo que es nuevo, que nuestra mudable inclinación tiene de ordinario en más lo advenedizo...²⁷

Siempre se insinúa cierta arbitraria indiscriminación en ese gusto por lo novedoso. Una frase hecha, convertida en refrán y glosada en numerosas ocasiones, decía «que todo lo nuevo aplice», incluso aunque sea de menor valor que lo establecido. Sirva de ejemplo este texto de María de Zayas:

Esto tienen las novedades, que aunque no sean muy sabrosas, todos gustan de comerlas²⁸.

LA ¿PARADOJA? DEL *ARTE NUEVO*

En este contexto, frente al prestigio del arte antiguo, frente a las leyes y preceptos elaborados por los humanistas, y repudiados por el gusto de la plebe (y también de la intelectualidad) que llenaba los corrales de comedias, frente a las reticencias hacia las novedades, Lope tituló provocativamente su charla *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

Montesinos subrayó la paradoja que subyacía en la expresión *arte nuevo*. Mantiene que *arte*, tal y como se entendía en el siglo xvii, era un «sistema de principios y normas excogitados laboriosamente por la razón humana tras una milenaria experiencia»; por lo tanto, difícilmente se podía pensar y mucho menos admitir un *arte nuevo*:

¡...esto no tenía ni siquiera sentido! «Arte» y «nuevo» se excluían; las dos palabras juntas eran lo que un lógico hubiera llamado una *contradictio in adiecto*. El arte no podía ser nuevo porque era eterno²⁹.

Cuando Montesinos escribió estas líneas, estaba pensando en el *arte poética* de Aristóteles-Horacio que los humanistas italianos y, más tarde, los tratadistas neoclásicos del siglo xviii, presentaron como intangible y perdurable. Pero las acepciones del término *arte* eran y son múltiples: desde los prestigiosos tratados clásicos de estética y teoría de la literatura a modestos manuales para el aprendizaje de las más variadas técnicas y

²⁷ Tirso, *Cigarrales de Toledo*, p. 173. Una frase similar en la p. 263. Véase Maravall, 1975, pp. 449-450.

²⁸ Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 102.

²⁹ Montesinos, 1969, p. 6.

la adquisición de diversas habilidades (por ejemplo, la de escribir obras teatrales «en este tiempo»).

Por eso, a pesar del énfasis de Montesinos, no parece que el rótulo sorprendiera a sus contemporáneos. Todos lo dieron por bueno y legítimo. Alfonso Sánchez, panegirista de Lope en la *Appendix* a la *Expostulatio Spongiae*, se encara con los críticos y rivales:

At Lupus rebus omnibus quae meliores esse probantur nomen imposuit suum et habent: et hunc dubitas novam poeseos artem posse condere?

pero Lope, que ha dado su nombre —y lo mantienen— a todas las cosas que se juzgan por mejores, ¿dudas de que pueda fundar un nuevo arte de poesía?³⁰

Y en otro momento:

Parum est Lupum novam artem poeseos invenire posse...

Es poca cosa que Lope pueda crear un nuevo arte poético...³¹

Con la misma naturalidad alude unos años después Antonio de León a la existencia de un nuevo arte dramático:

Nuevos preceptos a su nueva forma
dio con ingenio y arte, y por él solas
viven hoy las comedias españolas...³²

Y ya en los primeros compases del último tercio del siglo, Juan Camaruel reparó en el título de la obra y le pareció digno de comentario, pero no por las razones que propone Montesinos. Lo que le preocupa es el significado de *comedia*:

Legis in ipso titulo *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* et interrogas: quid comoediae nomine intelligendum sit?

Al leer, ya en el mismo título, lo de *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, surge la pregunta: ¿qué se ha de entender por la voz *comedia*?³³

³⁰ En Lope de Vega, *Arte nuevo*, 2016, pp. 740-741.

³¹ En Lope de Vega, *Arte nuevo*, 2016, pp. 742-743.

³² En Rodríguez Cáceres y Pedraza (eds.), núm. 88.

³³ En Lope de Vega, *Arte nuevo*, 2016, pp. 844-845.

USOS ANTERIORES DE LA EXPRESIÓN *ARTE NUEVO* / *ARS NOVA*

Hoy sabemos que no fue Lope el primero en usar el sintagma que, según Montesinos, resultaba paradójico e inconcebible para los hombres del siglo xvii. Hacia 1325 Philippe de Vitry (que nació en 1291 y murió, como obispo de Meaux, en 1361) había compuesto un breve tratado latino de teoría musical titulado precisamente *Ars nova*, nombre con el que hoy designamos al florecimiento de la polifonía que se dio en Francia e Italia durante el siglo xiv.

En la actualidad existen numerosas monografías y grabaciones sobre la música creada a partir de la *Ars nova*; pero, según mis noticias, todo ese legado cultural era desconocido en la Europa del siglo xvii, a pesar de que Philipe de Vitry había merecido que Petrarca le dirigiera un par de cartas (*Rerum familiarum*, IX, 13, desde Padua, y XI, 14, desde Aviñón) y que lo convirtiera en personaje literario, bajo el nombre de Gallus, en su égloga IV. Fue Vitry un representante del primer humanismo literario y, además de varias obras de tema político, legó a la posteridad una traducción francesa de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Lope era aficionado práctico a la música y tenía ciertos conocimientos técnicos e históricos, pero desconocía la obra de Philipe de Vitry y no pudo inspirarse en ella (tampoco hacía falta) para poner título a su charla. La expresión *arte nuevo* no era tan chocante y paradójica como imaginaba Montesinos.

Diez años antes de publicarse el *Arte nuevo de hacer comedias*, había aparecido en Madrid un cuaderno apaisado de 81 hojas titulado *El nuevo arte de contar y de escrebir con cierta industria e invención de hacer buena forma de letra, y aprenderlo con facilidad* del maestro Ignacio Pérez (Imprenta Real, 1599)³⁴.

Es fácil que Lope tuviera noticia de este libro, cuyo privilegio se extendió el 28 de agosto de 1599 en Denia, adonde había viajado para acompañar a la corte en el recibimiento y boda de Margarita de Austria. Obviamente, el poeta no se ocupaba de los despachos administrativos, sino de la organización de festejos, como los que describió en el poema *Las fiestas de Denia*. Conjeturo que conocía el libro porque entre los

³⁴ Una impresión anterior, pero del mismo año, se titula *Arte de escrebir con cierta industria e invención para hacer buena forma de letra y aprenderlo con facilidad*. Sin duda, el cambio de portada quería distinguir la segunda impresión, «en que se corrigen algunos defectos que tenía la primera». Véase la puntual descripción de los dos impresos en Pérez Pastor (1891-1907, tomo I, núms. 642 y 643).

elogios se cuentan dos sonetos de personas con las que mantuvo una estrecha amistad a lo largo de muchos años: Vicente Espinel y Juan de Piña. Además, firmaban otros poemas un «licenciado Aguilar» y «doña Luisa de Quirós», que es posible tuvieran también algún tipo de relación con Lope.

Todavía iba a conocer en vida otra obra que ostentaba el título paradójico e inconcebible. Se trata de una colección de láminas, en cuya portada se lee:

Nueva arte de escrebir inventada con el favor de Dios por el maestro Pedro Díaz Morante, con el cual sabrán escrebir en muy breve tiempo y con gran destreza y gala, todos los que con cuenta y cudicia la imitaren, y con particularidad, hombres y mancebos. En Madrid. Con privilegio del rey nuestro señor. Año de 1615.

Pérez Pastor describió un ejemplar, incompleto, que se conservaba en la Biblioteca de la Escuela Normal de Madrid (ahora —supongo— en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense «Marqués de Valdecilla»)³⁵.

Las láminas no estaban pensadas para el aprendizaje de los niños sino de los jóvenes y adultos («hombres y mancebos»). Era un método de autoenseñanza, sin profesor. Debió de tener éxito porque se reimprimió, con el mismo título, en 1623 y 1636. Y hubo continuaciones. La inmediata prescinde del adjetivo *nueva*: *Segunda parte del Arte de escribir...* (Madrid, 1624), que reaparece en las sucesivas: *Tercera parte del Arte nueva de escribir...* (Madrid, 1629), *Cuarta parte del Arte nueva de escribir...* (Madrid, 1631). Cada una de ellas presenta, entre sus elogios preliminares, un poema distinto de Lope: la *Segunda*, la silva «Rindió por los primeros elementos...»; la *Tercera*, la silva «Fénix, tercera vez levanta el vuelo...»; la *Cuarta*, la canción «Ofrezcan a tu ingenio larga copia...»³⁶.

Por las mismas fechas, en latín encontramos un tratado de medicina y filosofía natural de Lazare Meyssonier (1602-1672) titulado *Pentagonum philosophicum medicum sive Ars nova reminiscientae*, publicado en Lyon, en 1639.

³⁵ Pérez Pastor, 1891-1907, tomo II, núm. 1396.

³⁶ Los editó Florentino Zamora Lucas (en Lope de Vega, *Poesías preliminares de libros*, núms. 52, 68 y 73).

Probablemente, una rebusca nos ofrecería otros tratados y métodos encabezados por la expresión *Arte nuevo* o similar. Sin embargo, Montesinos tiene cierta razón al afirmar que en 1609 el sintagma no era muy frecuente, al menos en comparación con lo que encontramos en otras etapas históricas.

ARTE NUEVO EN LA ÉPOCA DE LOS «NOVATORES» Y EN EL SIGLO XVIII

En efecto, la aparición del rótulo utilizado por Lope se multiplica a finales del siglo XVII y en el siglo XVIII, una época que en el terreno de las ciencias y los saberes prácticos (las técnicas, las artes) contempla una notabilísima revolución.

El sintagma paradójico aparece tanto en latín como en español, aplicado por igual a las ciencias abstractas, a la pedagogía humanística y a las más modestas tareas artesanales: *Ars nova et magna gravitatis et levitatis...* de George Sinclair (Rotterdam, 1669), *Libro de albeitería [...]* y *un nuevo arte de herrar* de Fernando Calvo (Madrid, 1671), *Explicación del libro IV y V del Arte nuevo de gramática* de Jerónimo Martín Caro Cejudo (Madrid, 1686), *Arte nuevo de enseñar a leer, escribir y contar príncipes y señores* de Diego Bueno (Zaragoza, 1690)... No en vano se conoce esta época como la de los «novatores».

Y ya en el siglo XVIII, continuarán publicándose *artes nuevos*, pero relacionados exclusivamente con la didáctica de las ciencias y las técnicas. En el terreno de las teorías estéticas, el Neoclasicismo se dedicó a consagrar el arte antiguo. La más curiosa paradoja de la Ilustración europea es, posiblemente, esa: que «un siglo revolucionario por excelencia, una fase en que el ritmo histórico se aceleró»³⁷, que una etapa que supone «un ataque, victorioso a la postre, contra las concepciones científicas, religiosas y políticas imperantes hasta ese momento»³⁸, que una época en que se conforma el moderno sistema de libertades públicas, en el terreno de la estética vuelva su mirada a los antiguos, repudie cualquier tipo de originalidad y abomine de todo lo que huela a *arte nuevo*. La segunda edición de la *Poética* de Luzán deja clara la postura de los ilustrados:

No me detendré en examinar menudamente este *Arte* de Lope, ni en cotejar una a una sus reglas con las de Aristóteles y de otros que voy a proponer y explicar. Ellas mismas se distinguen con tan evidente diferencia,

³⁷ Vilar, 1962, tomo II, p. 9.

³⁸ Pedraza y Rodríguez Cáceres, 1981, p. 14.

que será bien ciego, o muy apasionado, el que no conozca y confiese la solidez, la racionalidad, la congruencia y simetría con que arreglaron los antiguos sus principios; y la irregularidad y extravagancia de los que han seguido ciegamente el vulgo de nuestros teatros. [...] en todos tiempos habrá entendimientos instruidos y superiores al vulgo, que harán justicia a lo que se funda en razón y no lo confundirán con lo que merece desprecio³⁹.

³⁹ Luzán, *La poética o reglas de la poesía*, 1977, p. 427.

PRECISIONES SOBRE EL ARTE NUEVO: LA ACADEMIA DEL CONDE DE SALDAÑA¹

HIPÓTESIS Y REFUTACIONES EN LA INVESTIGACIÓN HUMANÍSTICA

Trata este artículo de desmentir una hipótesis, en mi concepto poco fundada, que ha tenido cierto éxito en los medios académicos y teatrales: la influencia del conde de Saldaña en el nacimiento del *Arte nuevo de hacer comedias*.

Naturalmente, este es un asunto periférico y menor, que poco o nada nos revela del intrínseco valor del opúsculo de Lope. Ya se escribiera a instancia de don Diego Gómez de Sandoval, ya por libre iniciativa, ya como respuesta a la envenenada invitación de unos académicos

¹ Este artículo se escribió para atender sendas invitaciones de mis buenos amigos Germán Vega García-Luengos y Kazimierz Sabik, con ocasión de los actos del IV centenario de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias*. Se expuso oralmente, con variantes que respondían a los propósitos de cada uno de los actos, en el *Congreso internacional de la AITENSO. 400 años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*, que se celebró en julio de 2009 en el marco de *Olmedo Clásico*, y en el ciclo *La cultura del Barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, Embajada de España en Polonia / Instituto Cervantes de Varsovia / Universidad de Varsovia, Varsovia (setiembre de 2009). El texto que ahora publico ha conocido dos versiones previas: en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Olmedo, 2009)*, ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzaiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 53-68; y en *La cultura del Barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, ed. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor, Varsovia, Universidad de Varsovia, 2010, pp. 73-87.

irreductiblemente aristotélicos, ya como una oportunidad que amigos y entusiastas propiciaron para que el creador de la comedia española proclamara *urbi et orbe* las excelencias de su criatura², el *Arte nuevo* seguirá siendo una apasionante reflexión sobre el teatro moderno; una reflexión escrita desde la experiencia, que se ocupa de la nueva desconcertante relación dialéctica entre el público, las gentes de la farándula y el dramaturgo; la primera y más solvente poética de la modernidad; un opúsculo interesantísimo también como pieza retórica que juega con su auditorio, que lo lleva sin violencia, desde una irónica simpatía, hacia las posiciones del orador. Charla ligera, como la *Ars poetica* horaciana, como la *Poética* de Aristóteles; charla que se limita a recordar a los oyentes los perfiles más notables de la nueva realidad dramática y escénica³.

Como digo, lo que trato de dilucidar es una cuestión periférica e insignificante; pero que conviene analizar críticamente, al menos para intentar que no se presenten como hechos lo que me parece son hipótesis poco fundadas y, con los datos de que disponemos, enteramente refutables.

Como no ignora el discreto lector, lo poco que puede saber el hombre lo sabe gracias a un complejo juego de hipótesis y refutaciones (que casi siempre encierran nuevas hipótesis, que habrán de ser refutadas en su esencia o en sus detalles). Hoy me toca esta tarea de desmontar teorías que me parecen «errores celebrados», como diría Juan de Zabaleta.

Citaré a lo largo de mi exposición las aportaciones de críticos y estudiosos, algunos muy respetables, alguno muy querido... *Amicus Plato*... Mis palabras y mis argumentos no van contra las personas, van contra otras palabras y otros argumentos. Mi intención es seguir los consejos del *Arte nuevo*:

pique sin odio, que si acaso infama,
ni espere aplauso ni pretenda fama (vv. 344-345).

² Los más notables estudiosos del *Arte nuevo* se han ocupado directa o indirectamente de las circunstancias de su creación y primera difusión. José Prades (1971, pp. 21-22), Frolidi (1973, pp. 163-164) y Rozas (1976, p. 67) han visto en el encargo académico una suerte de «encerrona». En cambio, hace años defendí la postura contraria, y todavía no estoy arrepentido (véase Pedraza, 1993-1994, tomo II, pp. 46-50). He desarrollado algunos de estos argumentos en «El *Arte nuevo de hacer comedias* y la cristalización del teatro moderno», reproducido en este volumen. Véanse, en especial, las pp. 23-24.

³ Algunas notas sobre lo que aquí apunto se encuentran en mi artículo «El *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega: origen y género», reproducido en este volumen, pp. 95-103.

LOS DATOS DE LA EDICIÓN PRÍNCIPE. UNA INTERPRETACIÓN POSIBLE

Los datos esenciales en torno a la creación y primera difusión del *Arte nuevo de hacer comedias* están razonablemente claros: el opúsculo se publicó, como una suerte de apéndice, al parecer sin estar previsto en el plan editorial⁴, en la edición de las *Rimas* de 1609. La fe de erratas, último de los requisitos administrativos, está fechada el 29 de enero por el «licenciado Murcia de la Lllana [sic]».

Juana de José Prades señala que la fecha de las «Erratas» es el 9 de enero⁵. Se trata de un error de lectura fácilmente comprensible, ya que el 2 está ligeramente separado del 9.

ERRATAS.

En este libro, intitulado Rimas de Lope de Vega, no ay cosa digna de notar que no corresponda a su original. Dada en Madrid a 29. de Enero de 1609.

El Licenciado Murcia de la Lllana,

A partir de este dato falso, se concluye la imposibilidad de que Lope escribiera el *Arte nuevo* en los primeros días de 1609. Según esta cuenta, solo habría dispuesto de unos días (poco más de una semana) para la redacción, lectura ante la Academia de Madrid, composición tipográfica, impresión del pliego correspondiente, entrega al corrector Murcia de la Lllana, expedición del certificado y stampa del primer pliego del volumen, donde figura la fe de erratas. Léida correctamente la fecha de la tasa, ese plazo perentorio que imaginaba Juana de José se alarga hasta cerca de un mes. Además, se pueden formular vehementes sospechas de que el editor (el librero Alonso Pérez), el impresor (Alonso Martín) y

⁴ Véase sobre este punto lo dicho en «El *Arte nuevo de hacer comedias* y la cristalización del teatro moderno», reproducido en este volumen, pp. 19-34.

⁵ José Prades, 1971, p. 5.

el poeta se saltaron algunos de los trámites administrativos prescritos por la ley y no entregaron el nuevo texto para su censura y aprobación⁶.

El análisis del volumen impreso, el carácter apendicular del *Arte nuevo* dentro del conjunto de las *Rimas*, el descuido con que se compuso, la ausencia de una elemental corrección tipográfica, y su no inclusión en la tabla, que repite servilmente la de 1604, nos llevan a pensar que la incorporación del opúsculo fue tardía y precipitada. Muchas razones podrían justificar una adición sin tiempo ya para seguir el habitual proceso editorial. Entre otras hipótesis razonables, no puede desdeñarse la posibilidad de que el discurso no estuviera escrito en el momento en que Lope, o Alonso Pérez, entregó un ejemplar de la edición sevillana de Clemente Hidalgo al impresor Alonso Martín para preparar la nueva estampa⁷.

A la vista de estos indicios, que no son terminantes pero que empujan todos en la misma dirección, mi hipótesis —que retiraré en cuanto aparezcan documentos que la contradigan— es que el *Arte nuevo de hacer comedias* llegó a la imprenta muy poco después de ser leído en la Academia de Madrid, presumiblemente a finales de 1608 o en los primeros días de 1609.

Quizá Lope pronunció su conferencia en un viaje de corta duración desde Toledo, si es cierto, como suponen Rennert y Castro, que «no estuvo en Madrid durante los cuatro o cinco meses que tardó en imprimirse *La Jerusalén*»⁸. A esta circunstancia parece aludir Baltasar Elisio de Medinilla cuando afirma que incluye el elogio que le dedicó Francisco Pacheco, «sin voluntad y consentimiento suyo, habiendo quedado a corregir la impresión de su *Jerusalén* en ausencia suya»⁹.

⁶ Incluso en una semana pudo escribirse e imprimirse el *Arte nuevo* (si no se sometía a los paralizantes procesos burocráticos de la época). Aunque Lope llevara pensando toda la vida sobre la materia que desarrolla —al menos los veintitantos años de dramaturgo profesional que tenía en 1609—, los 389 versos pudieron escribirse, como afirmó Rozas (1976, p. 51), «en una mañana y una tarde, o quizás en una mañana solo, con el tiempo justo para acudir a la reunión de la Academia, que muy bien podía empezar a las seis». Véase mi artículo «El *Arte nuevo de hacer comedias* en las *Rimas*», incluido en este volumen (pp. 69-93), en que se abordan cuestiones bibliográficas, ecdóticas y de sociología de la literatura en torno a la aparición y difusión del *Arte nuevo*.

⁷ Véase Pedraza, 2010b, pp. 89-130. En las pp. 108-113 doy algunas razones que podría avalar la razonable posibilidad, no la certidumbre, de que Lope escribiera el *Arte nuevo* en los primeros días de enero de 1609.

⁸ Rennert y Castro, 1969, p. 169.

⁹ En Lope de Vega, *Jerusalén conquistada* (1951-1954), tomo I, p. 13.

Todo nos lleva a pensar que el poeta encomendó a su discípulo el cuidado de la primera edición de la epopeya en que tantas y tan vanas esperanzas había puesto; pero no le debieron de parecer precisas las mismas cautelas para velar por la reedición de las *Rimas, ahora de nuevo añadidas*... El resultado fue una desastrada impresión, plagada de erratas y errores, y, sin embargo, venerable precisamente por haber incorporado la conferencia sobre el teatro de su tiempo¹⁰.

LOPE Y EL CONDE DE SALDAÑA: OTOÑO DE 1608-ENERO DE 1609

No hay duda de que en esos años —se podría decir que a lo largo de toda su vida— Lope estaba a la desesperada busca del patronazgo de las altas esferas del poder¹¹. Prueba de ello es la doble dedicatoria que aparece en las páginas preliminares de *Jerusalén conquistada*. La magna epopeya se ofrece «al rey nuestro señor», entre cuyos títulos «resplandece más el de rey de Jerusalén que el de emperador de las Indias Orientales y Antárticas»¹². Sabemos, porque lo dice el mismo Lope en la dedicatoria de *La buena guarda* de la *Decimaquinta parte* de sus comedias (1621), que pensó dirigir la epopeya a don Juan de Arguijo, pero en 1609 su amigo y protector no estaba en condiciones de ejercer mecenazgo alguno: el año anterior había quebrado¹³. Así pues, pasó de «la excelencia de los ingenios» a «la majestad de los príncipes» con el ofrecimiento de la obra a Felipe III, y con la dedicatoria de un extenso prólogo al conde de Saldaña, don Diego Gómez de Sandoval.

Lope quiere ganarse el favor del hijo segundón del duque de Lerma y, a través de él, el de su padre: el valido todopoderoso. El prólogo empieza invocando su inclinación a la literatura:

La afición que vuestra excelencia tiene a las letras, mayormente a las de este género, el amparo que hace a los que las profesan, siendo su mecenas

¹⁰ Algunos pormenores de esa edición, sus precedentes y consecuentes los abordo en «Las primeras ediciones de las *Rimas*, y sus circunstancias» (Pedraza, 2008, pp. 55-72) y en «El *Arte nuevo de hacer comedias* en las *Rimas*», incluido en este volumen, pp. 69-93.

¹¹ Sobre este aspecto de la actividad literaria y social de Lope trató, en un excelente trabajo, Wrigth (2001). A las contradicciones del poeta en su relación con mecenas y aristócratas dediqué unas páginas en «Imágenes sucesivas de Lope» y en «Lope, Lerma y su duque a través del epistolario y varias comedias» (Pedraza, 2008, en particular, las pp. 48-51 y 73-99).

¹² Lope de Vega, *Jerusalén conquistada* (1951-1954), tomo I, p. 10.

¹³ Véase *Las dedicatorias de Partes XIII-XX*, p. 131.

y bienhechor, me obliga y, si lo puedo decir, me fuerza a dirigirle este prólogo de mi *Jerusalén*, que, como fundamento suyo, tiene necesidad de mayor protección¹⁴.

Y en el remate, pondera lisonjeramente el «milagroso ingenio, desapasionada censura y conocimiento de las divinas y humanas letras» del prócer¹⁵.

Probablemente, estos textos alentaron la formulación de una hipótesis que, hoy por hoy, parece no tener fundamento alguno, y que es preciso desmentir, al menos mientras no se aporten nuevos y más sólidos avales.

LA ACADEMIA DE MADRID Y LA DEL CONDE DE SALDAÑA

Parece que fue Miguel Romera-Navarro, al que se deben algunos interesantes estudios sobre el *Arte nuevo de hacer comedias*, el primero que identificó la reunión literaria que durante un tiempo mantuvo el conde de Saldaña con la Academia de Madrid, ante la que, según afirma el propio Lope, se leyó la preceptiva¹⁶. El único sostén para esta hipótesis, como reconoce su autor, son las palabras transcritas del prólogo de la *Jerusalén*. Pero en ese texto nunca se habla de academia alguna patrocinada por el conde ni se cita en ningún momento el *Arte nuevo*.

Romera-Navarro es consciente de que para establecer esa identificación tiene que despreciar el otro dato indubitante que nos ha llegado sobre la llamada Academia de Madrid (como nombre propio, no como alusión a su ubicación y en alternancia con otras denominaciones: *mantuana*, *castellana*...): la dedicatoria al almirante de Castilla, don Alfonso Enríquez de Cabrera, del *Laurel de Apolo, con otras rimas* (1630). Allí se nos da la fecha exacta (29 de abril de 1628) de una sesión en que se coronó a Vicente Espinel, y se señala taxativamente quién era su «protector»: don Félix Arias Girón, hijo del conde de Puñonrostro¹⁷.

¹⁴ Lope de Vega, *Jerusalén conquistada* (1951-1954), tomo I, p. 20.

¹⁵ Lope de Vega, *Jerusalén conquistada* (1951-1954), tomo I, p. 31.

¹⁶ Véase Romera-Navarro, 1941, pp. 494-499.

¹⁷ Véase *Laurel de Apolo, con otras rimas*, fol. §3, s. n. Con don Félix Arias mantuvo Lope una larga relación y, si hemos de creer sus testimonios poéticos, una estrecha amistad basada en la común afición a la literatura. Don Félix escribió unas elogiosas aunque mediocres redondillas para los preliminares de *La hermosura de Angélica* (Madrid, 1602) y Lope le correspondió con dos sonetos de las *Rimas*, el 89 y el 114 (publicados por primera vez, junto a *La hermosura de Angélica*, en 1602).

Aunque la identidad del nombre entre la citada en el impreso de 1609 y la aludida en el de 1630 invite a pensar que la academia en que se leyó el *Arte nuevo* es la misma que laureó a Espinel, ya he manifestado mis reservas sobre esa continuidad a lo largo de veinte años sin que haya llegado a nosotros más noticia de sus actividades que estas dos referencias¹⁸.

En cualquier caso, a la vista de los documentos, lo que no ofrece asidero alguno es identificarla con la academia del conde de Saldaña. Así lo señala José Sánchez: «no creo que la *Academia de Madrid* de 1607 sea la misma que la *Academia de Saldaña*»¹⁹. Y King, muy riguroso y cauto en toda su argumentación, reconoce que «no poseemos todavía un testimonio incontrovertible» que vincule a ambas tertulias intelectuales²⁰.

LA ACADEMIA DEL CONDE DE SALDAÑA EN EL *EPISTOLARIO* DE LOPE

Sobre la última citada, tenemos algunos, pocos datos. Los que han estudiado la cuestión manejan dos fuentes: las referencias que a ella se encuentran en el *Epistolario* de Lope y las alusiones que aparecen en los *Comentarios del desengañado de sí mismo* de Diego Duque de Estrada.

Los datos que nos ofrece Lope se recogen en una serie de cartas escritas entre noviembre de 1611 y la primavera de 1612. En ellas informa de la vida cultural madrileña al duque de Sessa, que sufría destierro de la corte desde mayo o junio de 1611, por razones mal conocidas²¹. En esa serie epistolar se alude por primera vez a la academia del conde de Saldaña en carta que Amezúa data en torno al 13-14 de noviembre. Posiblemente, esta fecha debería retrasarse al sábado 19 por la mañana. En ese día, a las seis de la tarde tendría que haberse producido la inaugura-

¹⁸ Pedraza, «El *Arte nuevo de hacer comedias* y la cristalización del teatro moderno», reproducido en este volumen, pp. 19-34.

¹⁹ Sánchez, 1961, p. 49. Aunque creo que lleva razón en la no identificación de ambas academias, la fecha de 1607 que propone para la tertulia en que se leyó el *Arte nuevo* es fruto de un error que nace de la fe que presta al testimonio de Diego Duque de Estrada y del desconocimiento de la historia editorial de las *Rimas*. Volveremos sobre ello. También resultan muy confusas las noticias que acumula sobre diversos cenáculos a los que en algún momento alguien llamó «de Madrid». Véanse las razonadas puntualizaciones de King (1963, p. 44, nota).

²⁰ King, 1963, p. 43.

²¹ Según el poeta, con «ligera causa o casi ninguna para tanto rigor» (véase Rennert y Castro, 1969, p. 189, y las «Adiciones» de Lázaro Carreter, 1969, pp. 536-537). Posiblemente, la razón última del destierro fue, como documentó Amezúa (1935-1940, tomo I, pp. 51-57), el intento de ganarse la confianza del príncipe heredero.

ción, que finalmente tuvo lugar ya de noche, según se desprende de la misiva del miércoles 23 que veremos enseguida. Lope anuncia el evento a Sessa en los siguientes términos:

El de Saldaña ha hecho una academia y es esta la primera noche: todo cuanto se ha escrito es a las honras de la reina, que Dios tiene; voy a llevar mi *Canción*, que me he obligado a escribir, bien que temeroso de mi ignorancia entre tantos ingenios²².

El tono de la información no parece dejar lugar a dudas. El poeta no tenía noticia de ninguna academia anterior promovida por don Diego Gómez de Sandoval: «es esta la primera noche». Parece inverosímil que usara esa expresión si antes hubiera participado en alguna otra tertulia presidida por el mismo prócer, y mucho más si hubiera leído en ella una obra como el *Arte nuevo de hacer comedias*. De hecho, Lope, en sus cartas a Sessa, es aficionado a recordar viejas anécdotas (algunas poco edificantes) para distraer la atención de su celoso mecenas, para ponderar su propia experiencia de la vida o para hacer ostentación de su trato con gentes de calidad.

Posiblemente, como sugirió Amezcua, a pesar de la afición a las letras que se ponderaba en las primeras líneas del prólogo de la *Jerusalén*, el conde de Saldaña no pensó en poner academia hasta que los rigores del luto por la reina Margarita, que había muerto el 3 de octubre de 1611, dejaron la corte sin otras diversiones²³.

No creo que haya duda: Lope está convencido de que esa noche del 19 de noviembre de 1611 es la primera vez que el de Saldaña convoca una academia. Lo que implica que este cenáculo no puede en ningún caso identificarse con la Academia de Madrid ante la que se leyó el *Arte nuevo*, presumiblemente a finales de 1608 o en los primeros días de 1609.

A la canción que llevó a la reunión y a otras poesías al túbulo de la reina (entre ellas, una que atribuye a fray Hortensio Félix Paravicino) alude en la carta siguiente (de 20-22 de noviembre de 1611). Y en la de 23 de noviembre, en medio de bromas procaces y desvergonzadas, insiste en que la academia se inauguraba en esas fechas:

²² *Epistolario*, núm. 62, tomo III, p. 76.

²³ Véase Amezcua, 1935-1940, tomo II, pp. 81-82.

No he podido, señor excelentísimo, cobrar las canciones de Hortensio, y así, van en su lugar esas mías; haga vuestra excelencia lo que los deseosos que, esperando la dama, gozaron la criada que traía el recado de que no venía. Yo las escribí para la academia del señor conde de Saldaña: fue la primera el sábado pasado...²⁴

También nos da noticia de la desorganización del encuentro y de la desconsideración del aristócrata hacia los poetas convocados:

llamonos a las seis y vino a las diez; salieron tales los poetas de hambre, cansancio y frío, lodos y quejas, que no sé si habrá segunda, aunque me hicieron secretario y repartieron sujetos²⁵.

Posiblemente, la noticia del retraso y la desatención responda a la realidad. La puntualidad ha sido considerada siempre en España un signo de sumisión y de bajeza de ánimo. Ninguna persona que se precie ha llegado nunca a la hora establecida. Esa elemental cortesía no ha sido cultivada ni por los reyes ni por el más insignificante jefe de negociado. No obstante, téngase en cuenta que Lope escribe para el desterrado Sessa y siempre se esfuerza en desacreditar cuanto se realiza en su ausencia, mucho más si lo patrocinan sus enemigos políticos. Lo más probable es que el conde de Saldaña llegara tarde y que a los poetas no se les atendiera con la diligencia y cortesía deseadas; pero la situación no debió de ser tan caótica como la describe Lope, porque los ofendidos por el abandono y la informalidad reincidieron en otras varias sesiones.

El sábado 26 de noviembre se celebró una nueva sesión, a la que se refiere la carta del miércoles 30 de noviembre:

La academia del sábado fue razonable; solo tuvo malo para mí salir a hora que no lo fue de escribir a vuestra excelencia. [...] En ella estuvieron Feria, Pastrana, don Antonio de Ávila y otros de menor jerarquía. No se disputó nada, porque era fiscal el de Saldaña, y es más bien intencionado que el rector de Villahermosa²⁶.

Esos sonetos llevé yo a la academia. Fue el sujeto a una dama llamada *Cloris*, a quien por tener enfermos los ojos mandó un médico que le cortasen los cabellos. Aconsejo a vuestra excelencia no se le dé nada ni de los cabellos ni de los sonetos; que yo los envíe por que acompañen el pliego: que

²⁴ *Epistolario*, núm. 64, tomo III, p. 77.

²⁵ *Epistolario*, núm. 64, tomo III, pp. 77-78.

²⁶ *Epistolario*, núm. 65, tomo III, p. 79.

bien sé que son tan indignos de su grande ingenio de vuestra excelencia como la *Canción* que me encarece por su generosa condición, tan enseñada a honrar y favorecer, que a todos nos tiene hechizados²⁷.

Por último, el 1.º de diciembre Lope alude de forma sucinta a su abandono de la academia del conde de Saldaña, posiblemente por las presiones a distancia del duque de Sessa (desde el destierro de Valladolid), que se ha quejado en varias ocasiones de que el poeta no atiende con diligencia a su tarea de corresponsal:

Agradome el dar al diablo la academia, porque no hay más lindos agrios. O hablando o escribiendo saco yo, con debida humildad, del estilo de vuestra excelencia conmigo cada día mayores obligaciones, y no pudiendo responderlas, conténtome con sentirlas. Ella pasa adelante, y para esta noche hay grandes cosas, y si no cosas, no faltarán grandes, porque Pastrana y Feria son ciertísimos²⁸.

A pesar del abandono que anuncia, Lope sigue colaborando con la academia y recibe los regalos (*propinas*, como se les llamaba entonces) que dan en ella. Así lo cuenta en carta que Amezúa data entre interrogaciones en «¿fines de enero de 1612?». A Sessa, celoso, le dice que no va; pero ¿quién sabe?:

La academia dura; los señores la honran; yo no voy a ella, aunque siempre envió un soneto a la Virgen, dama de mis años y pluguiera a Dios lo hubiera sido en los pasados; danme mis guantes, que es propina de aquel acto, y como a jubilado me los envían²⁹.

Parece que es la misma academia la aludida en carta de 2 de marzo de 1612, famosísima por la presencia en ella de Cervantes, que aunque enemistado con Lope en esos momentos, le presta sus gafas:

Las academias están furiosas: en la pasada se tiraron los bonetes dos licenciados; yo leí unos versos con unos anteojos de Cervantes que parecían güevos estrellados mal hechos³⁰.

Podemos sospechar que Lope sigue asistiendo a la academia, aunque, naturalmente, se lo oculta a don Luis Fernández de Córdoba. De ahí

²⁷ *Epistolario*, núm. 65, tomo III, p. 80.

²⁸ *Epistolario*, núm. 70, tomo III, p. 84.

²⁹ *Epistolario*, núm. 76, tomo III, p. 89.

³⁰ *Epistolario*, núm. 82, tomo III, p. 95.

que mantenga que habla de oídas. En carta datada conjeturalmente a «¿principios de abril de 1612?» leemos:

Solo *me cuentan* de las academias, donde acuden todos los señores y muchos de los poetas. Un mes puede haber que fui a ver esto [¿no la había abandonado el primero de diciembre?], como yo creo escribí a vuestra excelencia; después acá *me refieren* crece aquel ejercicio, si bien más de los que oyen que de los que hablan y escriben [a Sessa hay que convencerlo del fracaso de la academia]. Esta última se mordieron poéticamente el licenciado Soto, granadino, y el famoso Luis Vélez; llegó la historia hasta rodela y aguardar a la puerta; hubo príncipes de una parte y de otra; pero nunca Marte miró tan opuesto a las señoras musas³¹.

Para certificarle el fracaso de la academia de sus rivales políticos, el 15 de abril de 1612 (fecha fijada por Amezúa) le anuncia una nueva iniciativa:

Hoy ha comenzado una famosa academia, que se llama *El Parnaso*, en la sala de don Francisco de Silva; no hubo señores, que aún no deben saberlo. Durará hasta que lo sepan³².

Por fin, el duque de Sessa regresa a Madrid el 18 de julio de 1612. En cuanto vuelve, se acaban las alusiones a las academias y empiezan los chismes amorosos del duque y las picardías de Lope.

Durante cinco meses el poeta ha escrito a su mecenas sobre la academia del conde de Saldaña; no hay nunca la menor alusión a otra experiencia anterior ni a la lectura en ella del *Arte nuevo de hacer comedias*. Parece imposible que a Lope, tan aficionado a hablar de sus cosas, especialmente en este ramo de la erudición literaria, nunca se le deslizara la más insignificante referencia³³.

En consecuencia, a juzgar por estos datos, que parecen fidedignos y están escritos al hilo de los acontecimientos, el dramaturgo solo tuvo noticia de una academia del conde de Saldaña: la que se echó a andar (tarde y mal, con frío y hambre) el sábado 19 de noviembre de 1611 (inauguración prevista a las 6 de la tarde, y efectiva a las 10 de la noche).

³¹ *Epistolario*, núm. 86, tomo III, p. 101. Los subrayados son míos.

³² *Epistolario*, núm. 87, tomo III, p. 102.

³³ Los más notables editores y comentaristas del *Arte nuevo*, aunque aluden al marco en que se pudo leer el *Arte nuevo*, rehúyen pronunciarse y remiten, entre el escepticismo y la distancia, a la hipótesis de Miguel Romera-Navarro, retomada por Juana de José. Véanse Rozas (1976, pp. 51-52), Orozco Díaz (1978, p. 41) y Profeti (1986, p. 38, nota 4; y 1999, p. 10).

El periplo de esta reunión intelectual concluyó en la primera quincena de abril de 1612.

LA CRÍTICA ESPECULATIVA ANTE LA ACADEMIA DE SALDAÑA

¿Qué ha dado alas a la especie de que fue la academia del conde de Saldaña el marco en que se leyó por vez primera el *Arte nuevo*?

Por un lado, las efectivas relaciones personales y literarias que Lope mantuvo a finales de 1608 con el hijo del valido. El «Prólogo» de la *Jerusalén* a él dedicado es buena prueba de que, en efecto, esa vinculación existía, quizá más en el deseo del poeta, que en la cabeza de don Diego. De ahí, a suponer que

Saldaña habría oído las diatribas contra el teatro de Lope y conocería las críticas «sotto voce» de los eruditos de su academia; a Saldaña le gustaba el nuevo teatro, y por tanto, las comedias de Lope, porque él mismo se había lanzado a escribir alguna; en suma, el conde de Saldaña quería aclarar dudas propias y ajenas y puso a Lope en el brete de escribir y defender su técnica dramática...³⁴

hay un salto que solo se puede dar despreciando lo que parece desprenderse de una lectura sin prejuicios del epistolario de Lope.

Con más cautela, y ciertas innecesarias repeticiones, King había sugerido lo mismo:

tal vez los debates en esta academia [la de Saldaña] sobre la teoría dramática de los neoaristotélicos impulsaron a Lope de Vega a escribir su *Arte nuevo de hacer comedias* (Madrid, 1609). Lope perteneció al grupo de Saldaña y su obra *Jerusalén conquistada* (también de 1609) iba dedicada al conde de Saldaña³⁵.

Siempre he sido escéptico sobre uno de los argumentos que Juana de José desarrolló: la estrecha relación con don Diego Gómez de Sandoval evidenciada en la extensísima dedicatoria de la *Jerusalén conquistada* (doce páginas en la edición de Entrambasaguas)³⁶. Creo que el razonamiento se vuelve en contra de la hipótesis que trata de sostener. Si realmente el conde había encargado a Lope la redacción del *Arte nuevo*, ¿es verosímil que se extienda tanto al dedicarle la epopeya y calle su nom-

³⁴ José Prades, 1971, p. 21.

³⁵ King, 1963, p. 43.

³⁶ José Prades, 1971, pp. 17-21.

bre en el encabezamiento de la conferencia supuestamente pronunciada en la academia que se celebraba en su palacio?

En este marco de referencias, sorprende la afirmación de Enrique García Santo-Tomás:

sabemos que en una carta que el *Fénix* escribe al conde de Saldaña fechada en noviembre de 1608 confirma que la redacción del *Arte nuevo* [...] coincide con la de su ya citada comedia *Lo fingido verdadero*³⁷.

No he encontrado tal carta y creo que no se recoge en el *Epistolario* publicado por Amezá. Todo parece indicar que García Santo-Tomás se refiere a la misiva de 9 de noviembre de 1608³⁸. Está dirigida, en efecto, al conde de Saldaña y en ella trata de mediar en una disputa doméstica entre el aristócrata y Luis Vélez de Guevara, que estaba a su servicio. Según se deduce de la carta, el poeta astigitano, exasperado por algún incidente o desaire, había escrito una nota ofensiva o, al menos, poco respetuosa al conde. Don Diego la remite a Lope para que dé su parecer, y el Fénix, con tiento y buenas palabras, trata de componer el desencuentro entre señor y criado. Empieza concediendo la razón al aristócrata para entrar enseguida en la disculpa del colega y amigo:

Mirada, señor excelentísimo, como suena, esta carta digna fuera del castigo a que la sentenciara cualquiera que no fuera a sus principios, cuya fuente (que es el amor agraviado de Luis Vélez) está clarísima, si bien este arroyuelo de ringlones turbios se ha escurecido pasando por las yerbas y céspedes de la afición ofendida...³⁹

Sobre este asunto discurre toda la carta, excepto el párrafo final que recoge habladurías de la corte, algunas relativas al mundo de la farándula. En ningún momento se habla del *Arte nuevo* ni de *Lo fingido verdadero*. ¿Es esta la carta que alega García Santo-Tomás? En el *Epistolario* publicado por Amezá no hay otra de noviembre de 1608.

LAS HIPÓTESIS BASADAS EN LOS COMENTARIOS DEL DESENGAÑADO DE SÍ MISMO. ENSAYO DE REFUTACIÓN

Como he señalado, las hipótesis que identifican la Academia de Madrid con la instituida por el conde de Saldaña han esgrimido las noticias

³⁷ García Santo-Tomás, 2006, p. 44, nota.

³⁸ *Epistolario*, núm. 5, tomo III, pp. 8-10.

³⁹ *Epistolario*, núm. 5, tomo III, p. 8.

que se encuentran en los *Comentarios del desengañado de sí mismo* de Diego Duque de Estrada.

En mi opinión, los estudiosos de las academias literarias han dado un crédito desmesurado a esta obra, cuya lectura recomiendo con todo el fervor de que soy capaz, porque se trata de las más fantástica y sorprendente historia de soldados que jamás se ha escrito. Tan increíble que su moderno editor empieza la presentación preguntando:

De ser usted bibliotecario y tener que catalogar un libro del cual no supiera nada más que el siguiente resumen, ¿lo calificaría como biografía o como novela?⁴⁰

En efecto, el relato que nos ofrece Duque de Estrada de su propia vida es un deslumbrante y divertidísimo ejercicio de megalomanía, en el que se mezclan y confunden hechos documentados con falsedades bien probadas. Este aventurero toledano, metido a escritor (y bueno), ofrece el espectáculo de una vida en la que pasa de todo. El protagonista está en todos los lugares de relieve, se codea con buena parte de los personajes famosos de su época: desde Lope al duque de Lerma o el joven conde de Olivares (cuando el futuro privado tenía en torno a los veinte años: había nacido en 1587), y sobrevive a los lances más inverosímiles. Ettinghausen no puede dejar de expresar su perplejidad:

no deja de ser curioso el que hasta la fecha no se haya encontrado rastro alguno en España, pese a la ruidosa y hasta escandalosa bizarría de su juventud tal y como nos la describe...⁴¹

Y el mismo Duque de Estrada tiene que reivindicar su verdad en repetidas ocasiones: «Cierto, parecen sucesos de comedia, siendo reales y verdaderos»⁴².

Benedetto Croce se ocupó de rastrear las andanzas italianas del soldado escritor y aventurero. Y encontró en su biografía hechos documentados e indudables, aunque narrados con manifiesto regusto literario; otros, sobre los que no podemos pronunciarnos por falta de fuentes fidedignas; y algunos, indudablemente falsos⁴³. Entre ellos se cuenta el relato de su temprana orfandad, que viene como anillo al dedo a un

⁴⁰ Ettinghausen, 1983, p. 7.

⁴¹ Ettinghausen, 1983, p. 11.

⁴² Duque de Estrada, *Comentarios del desengañado de sí mismo*, p. 252.

⁴³ Croce, 1928, pp. 84-108.

muchacho díscolo, enfrentado a las fortunas y adversidades del desamparo, que acabará haciéndose a sí mismo. Sin embargo, cuanto se afirma a este respecto en los *Comentarios del desengañado de sí mismo* entra en contradicción con el documento que presenta en 1616 para su casamiento en Nápoles, en que el propio don Diego y sus testigos afirman que sus padres viven en Toledo⁴⁴.

Pero en muchos momentos del relato no son precisos documentos que contradigan las calenturientas fantasías de don Diego. ¿Quién puede aceptar como verosímiles los lances que se encadenan en las partes segunda, tercera y cuarta? Mata a un amigo al que encuentra de noche saliendo del cuarto de su enamorada; apuñala a su prometida; huye; ensarta a un ladrón que pretendía robarle una cadena; se embarca y cae en manos de unos piratas berberiscos; vive un tiempo cautivo en Argel; logra escapar a Ceuta con la ayuda de un criado morisco que había salido de España a raíz de la expulsión de 1609; en Écija conoce al conde de Olivares y se enfrenta a un «diforme y abominable moscón», que «como pez tenía boca, cuernos y pico extraño, pies con uñas y tan gran cuerpo como huevo de paloma»⁴⁵; es detenido, torturado, condenado al patíbulo e indultado en el último momento. Encarcelado a perpetuidad, se enamora de él una monja del convento toledano de Madre de Dios, le escribe un billete amoroso y prepara su fuga. Finalmente, sale de la cárcel por una gatera, dejando atravesado por su estoque a uno de los guardianes; pero, para no ofender a Dios, no se refugia en el convento vecino, cuya puerta ha abierto diligentemente la monjita, sino que, arrastrado por sus hermanos —estaba desriñonado de la caída—, encuentra asilo en casa del maestro de capilla de la catedral.

Ya Pascual Gayangos, el primer editor de este relato, manifestó sus dudas a la hora de dar crédito a las aventuras narradas:

son tan variadas y extrañas, por no decir maravillosas, y llevan de tal manera el sello de una jactanciosa vanidad, que sin querer nos ha asaltado alguna vez la idea de que pudieran ser fabulosas y fingidas⁴⁶.

Inmediatamente antes de estos increíbles acontecimientos, Duque de Estrada dice haber asistido, con catorce años, a la academia del conde de Saldaña:

⁴⁴ Croce, 1928, pp. 96-97.

⁴⁵ Duque de Estrada, *Comentarios del desengañado de sí mismo*, p. 115.

⁴⁶ Gayangos, 1860, p.VI.

Admitiéronme en la academia del conde de Saldaña, adonde asistían los más floridos y sutiles ingenios de España: Lope Félix de Vega Carpio...⁴⁷

Para dar verosimilitud al relato, sitúa la acción en un momento histórico preciso:

En este tiempo se hizo la felicísima jura de nuestro dichoso príncipe Felipe en San Jerónimo [...]. Hubo solemnes fiestas universales y jurose en el año 1607, de mi edad dieciocho...⁴⁸

Duque de Estrada yerra ligeramente en la fecha: la jura del príncipe se celebró el 13 de enero de 1608⁴⁹. Respecto a su propia edad, al principio del capítulo dice que tenía catorce años y poco después, dieciocho. No son extrañas estas discrepancias: la precocidad del protagonista confiere un tinte de excepción a cuanto se narra. Además, los *Comentarios...* se escriben muchos años después, en la vejez de su autor. El último acontecimiento relatado es un milagro que sitúa el 2 de junio de 1646 con ocasión de un terremoto que afectó a la ciudad de Nápoles:

habiendo ido el arzobispo con el clero a aplacar la justa ira de Dios, hallaron vueltas las espaldas al pueblo a un devoto crucifijo, y creyendo ser la fuerza del terremoto, queriendo volverlo, no fue posible, y, dándose a la confesión y penitencia el pueblo, fue visto de todos volverse por sí mismo⁵⁰.

Estas son las palabras que ponen fin a los *Comentarios del desengañado de sí mismo*, una autobiografía pródiga en lances inverosímiles, marcada por una ingenua megalomanía y salpicada de prodigios. Ya Croce dictaminó su escasa o nula utilidad como fuente histórica:

la sua «falsitate» si mostra enorme e senza freno, agitato com'egli era dal bisogno o dalla mania di esaltarsi nell'immagine di se medesimo adorno delle più straordinarie doti desiderabili, eroe delle avventure più straordinarie; e forse, più ancora o prima ancora che per inganno altrui, per propria compiacenza d'illusione...⁵¹

¿Puede un testimonio de esta índole ayudarnos a datar las sesiones de una academia literaria? ¿No parece más fácil pensar que, habiendo

⁴⁷ Duque de Estrada, *Comentarios del desengañado de sí mismo*, p. 96.

⁴⁸ Duque de Estrada, *Comentarios del desengañado de sí mismo*, p. 97.

⁴⁹ Véase León Pinelo, *Anales de Madrid*, pp. 189-190.

⁵⁰ Duque de Estrada, *Comentarios del desengañado de sí mismo*, p. 545.

⁵¹ Croce, 1928, p. 101.

llegado a sus oídos la existencia de la misma, Duque de Estrada, en ese afán de atribuirse un protagonismo sin límites, no tuvo empachó en incluirse a sí mismo, a la temprana edad de catorce años, entre sus miembros? Una hábil redacción transmite al lector la impresión de que se había codeado con todo el Parnaso español:

Admitiéronme en la academia del conde de Saldaña, adonde asistían los más floridos y sutiles ingenios de España: Lope Félix de Vega Carpio, fénix de nuestra España, piélagos de poesía y de quien han llenados sus vasos nuestros cisnes españoles, porque aunque le haya adornado Góngora con lo crítico, Luis Vélez con lo retórico, Mira de Amescua con lo pomposo, Villahermosa [Bartolomé Leonardo de Argensola] con lo elegante (como también Lupercio, su hermano), Quevedo con el gracejo, Villamediana con lo satírico y los demás con rosas y flores, todo esto es cogido de esta singular y caudalosa fuente...⁵²

El soldado aventurero al final de sus días, cuando ninguno de los citados podía desmentir sus palabras (todos habían muerto), fantasea con su precoz adscripción a tan selecto grupo de ingenios, del que solo parece saber un par de datos: que a él perteneció Lope de Vega y que se congregaba en los primeros lustros del siglo XVII. La fecha de 1607 y la alusión a la jura del príncipe no pasan, en mi concepto, de fantásticas precisiones para hacer creíble el relato.

CONCLUSIONES QUE HOY SE OFRECEN AL LECTOR DESAPASIONADO

En consecuencia, no me parece necesaria la hipótesis de José Sánchez:

las referencias de Diego Duque de Estrada a la *Academia de Saldaña* en nada contradicen la declaración de Lope, si aceptamos la más plausible interpretación de que Saldaña tuvo dos academias en diferentes épocas⁵³.

Quizá las tuviera, pero el mero testimonio de Duque de Estrada, sin ninguna otra referencia contemporánea, no nos autoriza a afirmarlo

⁵² Duque de Estrada, *Comentarios del desengañado de sí mismo*, p. 96. El primer editor de estos *Comentarios*... cayó en la trampa y concluyó que Duque de Estrada fue admitido en «una reunión a que asistían Góngora, Mira de Amescua y el Fénix de los ingenios españoles fray Lope Félix de Vega Carpio» (Gayangos, 1860, p.VII). Pero ya se ve que el texto solo afirma la participación de Lope. Los demás son notables émulos literarios del Fénix, no miembros de la Academia de Madrid.

⁵³ Sánchez, 1961, p. 49.

y más bien nos inclina a creer que se trata de una ingenua superchería, similar a las muchas que salpican la apasionante y quimérica autobiografía.

Al parecer, la única referencia fidedigna sobre la academia del conde de Saldaña de que hoy disponemos es la que Lope consigna en su *Epistolario*. Los datos allí registrados llevan a pensar que la reunión de intelectuales del 19 de noviembre de 1611 es la primera presidida por don Diego Gómez de Sandoval a la que asiste el Fénix. En consecuencia, el *Arte nuevo de hacer comedias*, publicado en enero de 1609, no puede haber nacido de una petición o sugerencia del conde de Saldaña para prestigiar su cenáculo.

EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS EN LAS RIMAS¹

LAS RIMAS ANTES DEL ARTE NUEVO

Hoy, gracias a los esfuerzos de una larga cadena de investigadores, conocemos razonablemente bien la compleja historia editorial de las *Rimas* de Lope de Vega². No negaré que en ocasiones los conocimientos

¹ Este artículo nació al calor del IV centenario de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias*. Su primera exposición pública tuvo lugar en el congreso que organizó la celebrada lopista Maria Grazia Profeti en Florencia: *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'«Arte nuevo»*, Università degli Studi di Firenze, 19-24 de octubre de 2009. Más tarde, volví, desde otra perspectiva, sobre el asunto, en *El arte nuevo de hacer teatro en este tiempo. I Congreso del Instituto del Teatro de Madrid*, Instituto del Teatro de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 23-25 de noviembre de 2009. El texto resultante de estas dos intervenciones se publicó en las actas de los congresos: *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'«Arte nuevo»*. *Atti del Seminario internazionale, Firenze, 19-24 ottobre 2009*, ed. Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2011, pp. 49-72; y *Arte nuevo de hacer teatro en este tiempo*, ed. Fernando Doménech Rico y Julio Vélez-Sainz, Madrid, Ediciones del Orto, 2011, pp. 13-34. La versión que ahora se imprime es sustancialmente fiel a las ya publicadas, pero modifica algunos puntos de la redacción, añade dos tablas con la esperanza de que ayuden a clarificar lo expuesto, y algunas observaciones y referencias bibliográficas posteriores a las primeras ediciones.

² Las aportaciones más notables al conocimiento de la historia editorial de las *Rimas* y del *Arte nuevo de hacer comedias* se encuentran en el estudio pionero de Barrera (1973-1974, tomo II, pp. 88-91), redactado en 1864, y en los posteriores de Restori (1898), Millé (1928, pp. 362-364), Montesinos (1969, pp. 109-118), José Prades (1971,

adquiridos con tanto empeño han sido absurdamente ignorados o desdeñados por estudiosos posteriores. De ahí que algunas de las ediciones que corren por el mercado supongan, en mi concepto, un retroceso sin sentido en la labor de fijar el texto que Lope quiso transmitir a la posteridad³.

Un atento examen de los sucesivos testimonios de las *Rimas* nos permite conocer la forma en que el autor concibió su cancionero: una colección de sonetos, fieles en su diversidad y en su ordenación desordenada a la impronta petrarquesca y petrarquista, con un número redondo de poemas (doscientos), con sus elementos prologales y epilogales, que aspiran a dar un cierto sentido trascendente a la serie. Este germen inicial, el único que se ofrece en las primeras ediciones (Madrid, 1602; Barcelona, 1604), camuflado entre dos poemas épicos (*La hermosura de Angélica* y *La Dragonteia*), pronto se completó (Sevilla, 1604) con una *Segunda parte*, en la que el poeta quiso mostrar al mundo su dominio de diversas formas de la expresión lírica: tres églogas, un diálogo satírico (quizá la primera silva española), una epístola ficticia al modo de las *Heroidas* ovidianas, un poema descriptivo (que también inaugura el género en la poesía que hoy llamamos barroca), dos romances cultistas, una epístola horaciana, treinta y siete epitafios y dos sonetos (amoroso y moral) como cierre. Esto es, en síntesis, lo añadido en la edición de Sevilla de 1604. El resultado nos ofrece una generosa panoplia de las formas que podía presentar la expresión lírica en Occidente a principios del siglo xvii.

Con esta *Segunda parte*, los doscientos sonetos se han ampliado considerablemente en poco más de un año: téngase en cuenta que la primera edición apareció en noviembre de 1602. La nueva edición sevillana carece de fecha precisa (mes y día), pero por las andanzas de Lope, que había publicado entre finales de 1603 y principios de 1604 *El peregrino en su patria* en la misma imprenta de Clemente Hidalgo, cabe suponer que apareció en los primeros meses de este último año.

La ampliación había conseguido lo que, sin duda, era uno de los propósitos de Lope: ofrecer un poemario exclusivamente lírico,

pp. 275-278), Rozas (1976, pp. 21-27), Profeti (1986, pp. 33-37; 1999, pp. 46-48, y 2002, pp. 276-300) y, con posterioridad al IV centenario, Rodríguez Cuadros (2011, pp. 245-259). También yo he puesto mi granito de arena aclarando algunas cuestiones textuales en mi edición del poemario, en un artículo de 1995 y en la edición crítica del discurso (Pedraza, 1993-1994, tomo I, pp. 94-104; 2008, pp. 55-72, y 2016, pp. 66-80).

³ Ya en sus días, el Fénix denunció la lamentable práctica de «hurtar de noche y murmurar de día»; pero su denuncia no logró erradicarla de nuestros hábitos críticos.

con la coherencia y la variedad que le permitieran vivir por sí solo, abandonando la sombra de los poemas épicos que lo acompañaron en su primera salida.

Para justificar esta nueva estampa ampliada, Lope, en la dedicatoria a don Juan de Arguijo, alegó la demanda del público, aunque le dé el aire selecto, elitista, del diálogo íntimo entre intelectuales:

A persuasión de algunas personas que deseaban estas *Rimas* solas y manuales salen otra vez a luz...⁴

No alude en este texto al acrecentamiento que han experimentado. Deja esa noticia para *El prólogo*, dirigido al lector. En él describe el nuevo contenido y sugiere un proceso de edición cuya veracidad está por probar. Lope deja entender que estas *Rimas*, como llama reiteradamente a la *Segunda parte* en contraposición a los sonetos, estaban preparadas en 1602, pero

entonces no salieron a luz porque excedía el número a lo que permite un libro en otavo folio⁵.

En un estudio anterior propuse una historia editorial algo distinta a la que insinúan estas palabras del autor⁶: en mi concepto, el permiso solicitado a las autoridades solo afectaba a la publicación de *La hermosa de Angélica*, único texto al que se alude en la suma del privilegio, concedido en Valladolid «a veinte días del mes de octubre de mil y seiscientos y dos años»:

Tiene privilegio Lope de Vega Carpio para poder imprimir este libro intitulado *La hermosa de Angélica* por tiempo de diez años...

Después, en el proceso de impresión, pudo ir añadiendo textos inicialmente no previstos y nunca aprobados. De hecho, *La hermosa de Angélica* de Madrid (1602) no presenta aprobación alguna en sus preliminares. Sin embargo, este requisito sí se cumple en

⁴ Lope de Vega, *Rimas*, 1993-1994, tomo I, p. 155.

⁵ Lope de Vega, *Rimas*, 1993-1994, tomo I, p. 163. En realidad, como precisaré más tarde, la primera edición de *La hermosa de Angélica*, con otras diversas rimas es menor que el octavo común (160 x 110 mm aproximadamente); más bien se trata de un dieciseisavo ampliado: 125 x 87 mm.

⁶ Véase Pedraza, 2008, pp. 55-72.

la edición barcelonesa de 1604, en la que fray Jaime Rebullosa elogia cumplidamente el volumen, que cita ahora con todos sus elementos:

he leído estos poemas de *La hermosura de Angélica*, docientos sonetos y *Dragontea* por comisión y mandato del muy ilustre y reverendo señor Hierónimo Vilana, doctor en ambos derechos, arcidiano de Valters y canónigo en la sancta iglesia de Barcelona, oficial y vicario general del muy ilustre cabildo de dicha iglesia, sede vacante...⁷

Por tanto, en Barcelona el volumen sí se había sometido en su totalidad al examen del aprobante y había merecido un *placet* entusiasta y apriorístico de fray Jaime, en documento firmado el 15 de febrero de 1604:

Son las obras de Lope de Vega Carpio tan conocidas por su autor, que bastara solo ese sobrescrito por la mayor aprobación de ingenio, y argumento de ningún peligro en materia de fe y buenas costumbres, si los sanctos concilios no dispusieran se hiciese esta cuidadosa diligencia para imprimirlas⁸.

Curiosamente, el aprobante se remite «al voto de los varones tan graves que, por orden de los consejos del rey nuestro señor, los aprobaron en Castilla», voto que presumiblemente él nunca pudo ver, ya que lo que presentaría el mercader de libros Miguel Menescal sería un ejemplar de la edición madrileña de 1602, que carece de este documento.

En la edición sevillana de 1604 bajo el título de *Aprobación* aparece esta breve nota:

Aprobó estas *Rimas* por mandado de su alteza, y las demás que van en la primera impresión, el doctor Viana, con cuya censura se dio licencia y privilegio⁹.

El mismo texto, con ligeras variantes ortográficas o como fruto de la vacilación vocálica, aparece en el resto de las ediciones.

No he logrado averiguar quién es el doctor Viana al que se alude en esta referencia. La *Bibliografía madrileña* de Pérez Pastor no registra en sus índices ningún individuo de este nombre¹⁰.

⁷ Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, 1604, fol. 2, s. n. de los preliminares.

⁸ Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, 1604, fol. 2, s. n. de los preliminares.

⁹ Lope de Vega, *Rimas*, 1993-1994, tomo I, p. 131.

¹⁰ ¿Será una deturpación del apellido del doctor Hierónimo Vilana, que como vicario diocesano encarga la censura barcelonesa de 1604? Esta suposición implicaría que

Al *nihil obstat* formal y legal de fray Jaime Rebullosa se une la aprobación literaria de su hermano en el convento de Santa Catalina Mártir, de la orden de Predicadores, fray Onofre Requesens. En un soneto, con más devoción por Lope que sentido del ritmo y de la lengua poética, recoge admirativamente las obras que ya el Fénix había dado a la imprenta hasta ese momento:

Pinta, pues eres milagroso Apeles,
famoso Lope, una *Hermosura angélica*,
tras la *Arcadia*, por docta, aristotélica,
con que han honrado España tus papeles.

Mira que admiras célebres pinceles
o a tu *Isidro* ofreciendo historia célica
o la inglesa cudicia y flota bélica,
libro que es vellocino de tal Heles.

Los colores realza, Lope insigne,
si es que a la bella retratar procura
tan angélica en rostro cuanto en nombre.

Mas no les realces, porque no se indigne
su soberano Auctor, viendo aventuras
ganar por ello nombre de más que hombre¹¹.

Este fray Onofre sería el encargado de aprobar una nueva edición barcelonesa de las *Rimas* (1612). Siguiendo con su vocación catalográfica, es el único texto de esta índole en que se cita expresamente el «*Nuevo arte de hacer comedias de este tiempo*». El documento es mucho menos entusiasta que el que firmó ocho años antes fray Jaime Rebullosa. Creo, no obstante, que esa frialdad relativa debe achacarse exclusivamente a que fray Onofre consideró que el lenguaje administrativo exigía un tono más distante, pues hay pocas dudas sobre su enfervorizado lopismo.

Las dos ediciones de los doscientos sonetos (las encabezadas por *La hermosura de Angélica*) abrían la sección lírica con el discurso en prosa «Para escribir Virgilio de las abejas...», en respuesta a las críticas que se habían hecho a la *Arcadia*. Escrito académico, posiblemente leído en el

Lope o su impresor Clemente Hidalgo conocían la edición catalana antes de imprimir el cuadernillo preliminar de la suya.

¹¹ Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, 1604, fol. ¶ 3, s. n. Fray Onofre parece imitar, con poca fortuna, el soneto de Cervantes al frente de *La hermosura de Angélica* de 1602, reproducido igualmente en la edición barcelonesa, donde también se repasan las obras publicadas por Lope en los años precedentes.

palacio sevillano de don Juan de Arguijo, a quien está dedicado. Tras los doscientos sonetos y algunos poemas laudatorios, aparecía otro discurso en prosa (*Cuestión de honor debido a la poesía*), dirigido al mismo prócer y nacido presumiblemente en las mismas circunstancias.

Estos dos breves tratados parecen revelar la voluntad del autor de crear un marco teórico para su obra lírica, lo que evidencia una obsesiva pasión por no dejarla desarropada, expuesta, sin más, a la crítica.

Sin embargo, cuando las *Rimas* se amplían y se independizan en la edición sevillana de 1604, los dos discursos desaparecen. Con ello, el volumen gana en coherencia: su núcleo, al margen de elogios, prólogos y preliminares, es poético y está escrito en verso.

En Sevilla las *Rimas* habían causado viva impresión entre los ingenios más eminentes. No hay sino ver el elogio de Francisco Pacheco en el retrato literario que se estampó al frente de la *Jerusalén conquistada* (aparecida en el mes de febrero de 1609), donde alaba

otro [libro] intitulado *Rimas*, mina riquísima de diamantes y ricas piedras, no en bruto, no, sino labradas y engastadas con maravillosa disposición y artificio¹².

RIMAS LÍRICAS Y ESCRITOS DE TEORÍA LITERARIA

En el otoño de 1608 Lope prepara una nueva edición de las *Rimas*, que en principio iba a ser idéntica a la de 1604. Ahora no cuenta con el mecenazgo de don Juan de Arguijo, que había patrocinado las ediciones madrileña y sevillana anteriores (además de la de los poemas épicos en solitario, de 1605). A partir de 1605, el generoso magnate se vio acosado por las deudas, sus bienes se liquidaron en una subasta judicial a finales de 1606, y en 1608, huyendo de sus acreedores, buscó sagrado en el colegio de la Compañía de Jesús¹³. Quien sufraga la edición es el librero Alonso Pérez y el único mecenas con que cuenta es el público lector. El volumen sigue dedicado al poeta sevillano.

Mi hipótesis, que he tratado de avalar con datos y razones en otras ponencias y escritos, es que el *Arte nuevo* se escribió en fechas muy próximas a su impresión, a finales de 1608 o, quizá, en el propio mes

¹² En Lope de Vega, *Jerusalén conquistada* (1951-1954), tomo I, p. 17.

¹³ Véanse los documentos que aportan Barrera (1868, pp. 269-272) y J. M. Asensio (1883, p. 215).

de enero de 1609¹⁴. Lope tuvo el mayor interés en incorporarlo al volumen que tenía en prensa. Con este poema didáctico ampliaba la ya bien surtida panoplia que había ofrecido en 1604, y además recuperaba la presencia de la teoría y crítica de la literatura que se había perdido al suprimir los discursos en prosa de la edición de 1602. Todo ello con notable ventaja y mayor coherencia:

—porque se trataba de un texto en verso (más acorde con la forma expresiva del conjunto del volumen);

—porque era una aportación mucho más personal y novedosa;

—porque abordaba una materia de mayor enjundia cultural y proyección pública: el teatro moderno, con mucha vida por delante (más de un siglo), frente a la decadente novela pastoril (que Lope ya no volverá a intentar, a pesar del éxito editorial de la *Arcadia*), o la defensa, de acentos medievales, del honor debido a la poesía.

Cuando preparaba mi tesis doctoral, estuve tentado de suprimir el *Arte nuevo* de la edición crítica de las *Rimas*, por considerarlo en aquel momento un añadido ajeno a la entraña del poemario. El doctor Blecua, que dirigió mi investigación, me persuadió de que había que mantenerlo y editarlo críticamente. Así lo hice. Hoy mi opinión es contraria a la que mantuve, bien que por breve tiempo, en 1987-1989. Ahora pienso que el *Arte nuevo* venía a rematar, a completar el proyecto creativo de las *Rimas*. La serie de los sonetos, las églogas, las epístolas, los romances, los epitafios... se redondeaba con la incorporación de un original y singular ensayo literario, nacido como una lección académica e incorporado de inmediato al conjunto impreso de las *Rimas*.

LAS RIMAS, ¿UN ÉXITO EDITORIAL?

En vida de Lope se ofrecieron diez ediciones de las *Rimas* en sus diversos estados. En todas aparece, claro está, el núcleo duro del cancionero: los doscientos sonetos. En dos de ellas (Madrid, 1602; Barcelona, 1604) acompañados de los dos discursos en prosa y empareados entre *La hermosura de Angélica* y *La Dragontea*. En otras dos, con el complemento lírico de la *Segunda parte*: Sevilla, 1604; Lisboa, 1605. En seis, las

¹⁴ Véanse las primeras páginas de mi artículo «Precisiones sobre el *Arte nuevo*: la Academia del conde de Saldaña», reimpreso en este volumen, pp. 51-68. Una síntesis de las diversas hipótesis sobre la fecha de redacción se encuentra en Pedraza, 2016, pp. 17-21.

dos secciones anteriores se amplían con el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: Madrid, 1609; Milán, 1611; Barcelona, 1612; Madrid, 1613 y 1621; Huesca, 1623. Véase la sinopsis de estos contenidos en la TABLA I.

TABLA I

EDICIONES	IMPRESOR	EDITOR	CONTENIDO
<i>La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas</i> Madrid, 1602	Pedro Madrigal		<i>La hermosura...</i> Discursos 200 sonetos <i>La Dragontea</i>
<i>La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas</i> Barcelona, 1604	Miguel Menescal	Miguel Menescal	<i>La hermosura...</i> Discursos 200 sonetos <i>La Dragontea</i>
<i>Rimas</i> Sevilla, 1604	Clemente Hidalgo		200 sonetos Segunda parte
<i>Rimas</i> Lisboa, 1605	Pedro Crasbeeck	Domingos Fernandez	200 sonetos Segunda parte
<i>Rimas</i> Madrid, 1609	Alonso Martín	Alonso Pérez	200 sonetos Segunda parte <i>Arte nuevo</i>
<i>Rimas</i> Milán, 1611	Ieronimo Bordon	Ieronimo Bordon	200 sonetos Segunda parte <i>Arte nuevo</i>
<i>Rimas</i> Barcelona, 1612	Sebastián de Cormellas	Sebastián de Cormellas	200 sonetos Segunda parte <i>Arte nuevo</i>
<i>Rimas</i> Madrid, 1613	Alonso Martín	Miguel de Siles	200 sonetos Segunda parte <i>Arte nuevo</i>
<i>Rimas</i> Madrid, 1621	Vda. de Alonso Martín	Alonso Pérez	200 sonetos Segunda parte <i>Arte nuevo</i>
<i>Rimas</i> Huesca, 1623	Pedro Blusón	Pedro Blusón	200 sonetos Segunda parte <i>Arte nuevo</i>

A estas ediciones en que se incluyen los elementos líricos y de teoría literaria, hay que añadir otra en que solo aparecen los poemas épicos:

<i>La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas</i> Madrid, 1605	Juan de la Cuesta		<i>La hermosura... La Dragontea</i>
---	-------------------	--	-------------------------------------

La consideración de estos impresos sitúa a las *Rimas* entre las obras de mayor éxito editorial de Lope. Solo la *Arcadia* gozó de más estampas: Morby catalogó hasta veinte entre 1598 y 1675; ocho en los siete primeros años (de 1598 a 1605) y dieciséis en vida del autor¹⁵. Con las dudas que ofrece la confusa vida editorial de los textos teatrales, las diez impresiones del poemario superan, por poco, las nueve que conocemos de las *Comedias del famoso poeta Lope de Véga Carpio*, es decir, la *Primera parte de comedias* (a partir de la de Zaragoza, 1604). De la *Segunda parte* (a partir de la de Madrid, 1610) solo tenemos noticia fehaciente de seis ediciones¹⁶.

Para hacernos cargo de lo que suponía en su época el número de ediciones de las *Rimas*, basta compararlo con el de una obra de reconocido éxito como es el *Quijote* de 1605, lo que hoy conocemos como la *Primera parte del Quijote*. Las tiradas que se hacen en vida de su autor son tres madrileñas de Juan de la Cuesta (dos de 1605 y otra de 1608); dos lisboetas, de Jorge Rodríguez y de Pedro Crasbeeck (ambas de 1605); una valenciana de Pedro Patricio Mey (1605); dos de Bruselas (1607 y 1611); y una de Milán (1610). En total: nueve ediciones¹⁷.

El *Quijote* de 1615, que también tuvo una exitosa acogida, aunque menos entusiasta que el precedente, sumó en total cinco ediciones en vida de Lope. Solo una de ellas, la *princeps*, en el reino de Castilla. Las demás son de Bruselas (1616), Valencia (1616), Lisboa (1617) y Barcelona (1617).

Hay, sin embargo, tres diferencias esenciales entre la difusión de los *Quijotes* cervantinos y de las *Rimas* de su rival.

¹⁵ Morby, 1975, pp. 41-42.

¹⁶ Véase Campana, Giuliani, Morrás y Pontón, 1995 para la *Parte primera*, e Iriso y Laplana, 1998 para la *Segunda*.

¹⁷ Una síntesis de los datos, circunstancias y posible significado de esas ediciones, en contraste con la carrera editorial de Lope, puede verse en Pedraza, 2006, pp. 87-98.

La primera es que las diez ediciones de las *Rimas* se suman entre las tiradas de los tres estados, sustancialmente distintos, de la obra. El lector apasionado que tuviera *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas* no podía dejar de adquirir la edición sevillana de 1604 o la madrileña de 1609 si deseaba acceder a la *Segunda parte* o al *Arte nuevo de hacer comedias*.

La segunda es la mayor lentitud con que se producen las sucesivas reimpresiones. El *Quijote* se vuelve a editar repetidas veces en un corto lapso de tiempo: la *Primera parte* conoce cinco estampas en el mismo año de su aparición, lo que revela la existencia de un público ávido de adquirirla. Las *Rimas* calan más lentamente entre los lectores; nunca se reeditan de inmediato para el mismo mercado.

La tercera apunta al papel del mecenazgo. De las diez ediciones de las *Rimas*, dos de las fundacionales (la de Madrid de 1602 y la de Sevilla de 1604) no parecen haber contado con un librero que actuara como un moderno editor, arriesgando su dinero y confiando en la incierta recuperación a través de las ventas. En ambas aparece claramente indicada la imprenta, pero no el mercader de libros promotor. Todo nos lleva a pensar que la publicación hubo de contar con la ayuda económica del dedicatario: Juan de Arguijo. Posiblemente, fueron ediciones con las que no se buscaba en primer término la ganancia sino el prestigio. Sin embargo, no pueden considerarse no venales, porque sí se incluyó la tasa, que se otorga «de pedimento del dicho Lope de Vega».

LOPE: MECENAS Y EDITORES

Posiblemente, en esos primeros pasos de su vida como publicista el Fénix aspiró a que sus mecenas costearan los impresos, y a vender por su cuenta, a través de libreros conocidos, los ejemplares de sus obras. Así, la primera edición de la *Arcadia* señala, como era preceptivo, la imprenta: Luis Sánchez, y el punto en que se podían adquirir los libros: «Véndese en casa de Iuan de Montoya»; pero no nos dice quién costeó la edición, o sea, quién fue el editor en el sentido moderno del término. Probablemente, el dinero salió de la dispendiosa bolsa del dedicatario: el joven don Pedro Téllez Girón, segundo duque de Osuna.

Poco después Lope imprime en Valencia *Fiestas de Denia* (1599), que no señala impresor ni editor, sino solo el librero encargado de despachar los ejemplares: «Véndese en casa de Juan Mora, librero, junto a Sancta Tecla». Detrás, en la trastienda económica, estaba posiblemente, la condesa de Lemos, a quien se dedica el opúsculo.

La misma operación podemos observarla en *Isidro. Poema castellano*, dedicado a la villa de Madrid. El ayuntamiento de su ciudad natal debió de ser quien sufragara la edición. En la portada solo se señala, como en la *Arcadia*, el punto de venta: «Véndese en casa de Juan de Montoya».

Tampoco aparece librero-editor al frente de la primera edición de *El peregrino en su patria*. En cambio, la portada ostenta aparatosamente el nombre del mecenas: don Pedro Fernández de Córdoba, marqués de Priego, señor de la casa de Aguilar.

La repetición de la misma situación revela que en estos primeros años Lope no confiaba en el mercado editorial y prefería asegurarse el coste de la edición a través de sus mecenas, aunque no renunciara a vender por su cuenta los ejemplares. También es posible que no le resultara fácil encontrar libreros-editores dispuestos a invertir su dinero en mercancía tan poco fiable como los poemarios o las novelas trufadas de versos que el Fénix sacaba a la luz.

Sin embargo, el ejemplo de las *Rimas* (se podría traer a colación lo ocurrido con poemas épicos y con novelas) parece demostrar que era el autor el que no quería confiar sus libros a la rapiña de los libreros y prefería actuar por su cuenta.

Fuera de los límites territoriales en que regía la protección que otorgaba el privilegio expedido por el consejo de Castilla, pronto surgieron impresores y editores dispuestos a lanzar por su cuenta y riesgo nuevas tiradas para sus mercados respectivos. Así, a principios de 1604 Miguel Menescal vuelve a imprimir en Barcelona el volumen de *La hermosa de Angélica, con otras diversas rimas* que había aparecido en Madrid a finales de 1602. Y en 1605 Domingos Fernández encarga a Pedro Crasbeeck una nueva estampa de la edición sevillana de 1604.

Con el tiempo, Lope parece cambiar de actitud. Quizá ese giro sea fruto de sus pleitos por la edición de las comedias; quizá se adelanta a la cínica lección que da don Quijote —detrás, la voz experimentada de Cervantes— al ingenuo autor que pretendía controlar directamente la venta de los ejemplares de su obra (cap. 62 de la *Segunda parte del Quijote*); quizá se deba a que el desarrollo del negocio editorial en la transición del siglo xvi al xvii ha modificado las condiciones y las perspectivas.

Curiosamente, ese cambio coincide con la incorporación del *Arte nuevo* al volumen de las *Rimas*. La nueva tirada de 1609 contó con un editor, que lo sería de muchas obras de Lope: Alonso Pérez. El autor mantuvo la vieja dedicatoria a Arguijo, que ya no podía ayudarle económicamente. Es decir, no buscó un nuevo mecenas para sufragar la

impresión y, presumiblemente, cobró de Alonso Pérez los derechos del privilegio que le cedía.

Todas las ediciones posteriores de las *Rimas* contarán con el librero-editor correspondiente: Ieronimo Bordon para la de Milán (1611), Sebastián de Cormellas para la de Barcelona (1612), Miguel de Siles para la de Madrid, 1613¹⁸, Alonso Pérez para la de Madrid (1621) y Pedro Blusón para la de Huesca (1623). Este dato parece indicar que todos ellas se concibieron como un negocio (véase Tabla 1, pp. 76-77).

EL PAPEL DEL *ARTE NUEVO* EN EL ÉXITO DE LAS *RIMAS*

Sería muy conveniente para el brillo de este artículo poder conjeturar que el cambio de sistema de producción editorial se debió a la incorporación del *Arte nuevo*. Podría argumentar que la aparición de una obra de tal relieve animó a los libreros castellanos y foráneos a invertir su dinero en la impresión del volumen que contenía este opúsculo; pero creo que no fue así. Mejor dicho: es imposible que fuera así. Si el *Arte nuevo* hubiera tenido la fuerza necesaria para determinar tal cambio, se hubiera independizado enseguida y se hubiera vendido como un pliego suelto. Y todos los indicios, como ya señaló Rozas, nos llevan a concluir que eso no ocurrió en el siglo xvii¹⁹.

¹⁸ Por las mismas fechas, Miguel de Siles publicaba también a su costa la *Cuarta parte de comedias* (Madrid, Alonso Martín, 1614), constituida por los manuscritos dramáticos que poseía Gaspar de Porras, a la que el propio Lope puso prólogo, aunque formalmente se presentara como redactado por el «autor de comedias».

¹⁹ Véase Rozas (1976, pp. 21-27), que cuenta una curiosa anécdota sobre una suelta suelta del *Arte nuevo* de 1621, que resultó ser un cuadernillo desgajado de la edición con que el librero Alonso y Padilla completó el tomo II de *La Dorotea* (Lope, *Arte nuevo*, 1736a). La independencia del *Arte nuevo*, nacida de la demanda del público, no se ha dado nunca. Existe, sí, un raro caso de pliego suelto que aprovecha la composición de la edición de Alonso y Padilla, aunque distribuyéndola en un formato algo mayor; un ejemplar de este impreso se conserva en la BNE (R/35771) (Lope, *Arte nuevo*, 1736b). Se trata de una suerte de tirada aparte, alterada por la nueva disposición y con ligeras variantes respecto al texto de 1736a, introducidas en el proceso de impresión. Es muy posible que se preparara para aprovechar unos restos de papel y se dedicara a regalo. No tenemos noticia ni indicios de que tuviera vida comercial. Antes y después de esta rareza bibliográfica, cuando el *Arte nuevo* ha circulado independiente de las *Rimas*, ha estado acompañado de otras obras de Lope (en la colección «Austral», por ejemplo, se editó con *La discreta enamorada*) o de estudios, casi siempre más amplios que el propio poema, dirigidos a un público especializado y entendido. Caramuel (segunda edición del segundo tomo de *Primus calamus*) inició este proceso en la temprana fecha de 1668; le siguió la

Lo que sí consiguió la primera edición del *Arte nuevo* fue volver a llamar la atención del público y de los editores sobre el espléndido poemario que constituyen las *Rimas*, enriquecidas en 1609 con esta breve charla didáctica sobre la comedia nueva, que se convirtió en un eficaz reclamo para los compradores de las nuevas ediciones que se sucedieron en un corto periodo: 1611, 1612, 1613, 1621 y 1623. Todas ellas, al parecer, fruto de la demanda pública.

LA EDICIÓN DE MILÁN: NEGOCIO Y PATROCINIO

Quizá la única que presenta ciertas dudas a este respecto es la edición milanese de 1611. En efecto, en la portada aparece el nombre de «Ieronimo Bordon, librero». ¿Fue realmente una iniciativa suya y la llevó adelante arriesgando su dinero? No es imposible. Recordemos que solo un año antes Pedro Mártir Locarni y Juan Bautista Bidello habían editado *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, también en Milán, uno de los principales centros manufactureros de la monarquía española. Sin embargo, hay algún indicio que nos lleva en otra dirección o, al menos, nos inclina a matizar circunstancias e intenciones.

De las ediciones que contienen el *Arte nuevo* es la única que suprime la vieja dedicatoria a don Juan de Arguijo (la edición de Lisboa, 1605, la mantuvo aunque cambió el nombre del dedicatario: don Fernando Coutinho). En su lugar, encontramos un escrito del librero dirigido a don Pedro de Velasco, señor de la villa de Cilleruelo y —lo que es más importante— sobrino del condestable de Castilla, gobernador a la sazón del estado de Milán. Podemos pensar, sin caer en arbitrarias fantasías, que el negocio de la venta se pretendía complementar con la operación de prestigio en favor de los políticos y militares que patrocinaban la empresa.

Si las palabras de la dedicatoria revelan con fidelidad las intenciones del editor, parece que confía en el amparo de esa aristocracia política asentada en Milán; pero no renuncia al mercado de los intelectuales y artistas italianos, familiarizados con el español, como el propio editor, aunque —cosa lógica— tropezaran a la hora de usarlo en detalles de menor cuantía:

segunda versión de la *Poética* de Luzán (1789); después vinieron otras muchas ediciones generosamente prologadas y anotadas (véase Lope, *Arte nuevo*, en la bibliografía; y su descripción detallada en la lista de testimonios que precede a la edición del texto en este mismo volumen, pp. 134-141).

Yo, confiado en su gentileza, me atrevo agora de hacerle humilde ofrescimiento de la nueva impresión de las buenas composiciones de Lope de Vega Carpio, para que a los ingenios italianos, a quienes resuelta [*sic*] en este tiempo como natural la lengua castellana [*sic*], sean más gustosas debajo del perpetuo amparo de vuestra señoría ilustrísima²⁰.

Esta edición italiana es la primera, y la única en el siglo xvii, que incluye el *Arte nuevo* en el índice del libro. Porque también es la única que no copia servilmente la tabla de 1609, que, como sabemos, repetía sin más cambio que las nuevas erratas, la de 1604. Además del mayor cuidado que pudo poner el librero milanés, actuó a favor de esa corrección el que la edición de 1611 numera las páginas y no los folios, como ocurre con las españolas. Posiblemente, este cambio obligó a replantearse el índice desde su raíz y permitió subsanar la omisión del *Arte nuevo*.

GEOPOLÍTICA Y MERCADO EDITORIAL

El conjunto de las ediciones de las *Rimas* nos ofrece una lección de sociología y geopolítica literarias. Se reparten puntualmente entre los diversos reinos y territorios de la corona española. El reparto es «equitativo»: cinco de ellas se imprimieron en el reino de Castilla: cuatro en Madrid y una en Sevilla, presumiblemente para atender al público de ese territorio, incluidas las posesiones americanas; las otras cinco en diversos puntos de los otros reinos: dos en Barcelona, y una en Lisboa, Milán y Huesca. Incluso se da la circunstancia de que cada uno de los estados de las *Rimas* conoció el mismo número de ediciones castellanas y de otros reinos (véase Tabla 1, pp. 76-77).

Quizá dentro de esa regularidad, y en contraste con otras obras de éxito, faltan dos centros editoriales de primer orden: Valencia y Flandes (Bruselas y Amberes). No sé si se puede concluir algo de estas ausencias, o si se deben simplemente a la enorme cantidad de obras que Lope sacó en poco tiempo al mercado del libro. No todos los centros editoriales se sentirían animados a reproducir cada una de ellas. Otros varios libros suyos fatigaron las prensas valencianas y flamencas.

²⁰ Lope de Vega, *Rimas*, 1611, dedicatoria al «Ilustrísimo señor don Pedro de Velasco», pp. 5-6 del cuadernillo preliminar, s. n.

LOS EJEMPLARES DE LAS *RIMAS* COMO OBJETO: SUS FORMATOS

Los editores modernos acostumbramos a maldecir de los impresos del siglo xvii. La Edad de Oro de nuestra literatura y el incremento de lectores y obras editadas vinieron a coincidir con un momento de decadencia técnica de la imprenta. La mayor parte de las obras maestras del momento se estamparon sobre un papel deleznable, con tipos viejos y gastados cuando no rotos, con tintas que se agrisan y pierden nitidez, con manifiesto descuido en su composición y corrección...

Las *Rimas* no son una excepción, aunque peor suerte le tocó al teatro y a la mayor parte de las novelas. El buen papel de la edición de *La hermosura de Angélica* —pagaba Arguijo— fue decayendo en las sucesivas impresiones, aunque sin llegar nunca a ser tan malo como el de algunas comedias sueltas.

La primera edición de *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas* (1602) presentaba un formato en dieciseisavo ampliado: 125 x 87 mm aproximadamente, la página; 110 x 65 mm, la mancha. La edición de Barcelona (1604) es similar, aunque un poco mayor: 140 x 100 mm, la página; 129 x 71 mm, la mancha. La de Lisboa (1605) está impresa en un cuarto algo reducido o en un octavo ampliado: 180 x 125 mm, la página; 169 x 87 mm, la mancha. Sin embargo, el modelo para esta última (la sevillana de 1604) había optado por un tamaño más diminuto, el dieciseisavo, formato que adoptaron todas las sucesivas, ya con el *Arte nuevo de hacer comedias*: sus medidas se mueven en torno a 100-110 x 70-80 mm aproximadamente, con manchas que oscilan entre 86-90 mm de largo y 53-60 mm de ancho. De un pliego común, que venía a medir 315 x 435 mm, salían dieciséis folios, o sea, treinta y dos páginas. Para contrastar estos datos con mayor detalle, acúdase a la Tabla 2, p. 84.

Para nuestros usos, el formato de estas siete ediciones de las *Rimas* (la de 1604, la de 1609 y todas las siguientes) es sorprendentemente diminuto. Las últimas colecciones de cierto renombre que han recurrido a este tamaño en España han sido la «Enciclopedia Pulga» (cuyo significativo rótulo ahorra comentarios), los «crisolines» de Aguilar y las series de poesía y teatro de «El Parnasillo». Hoy apenas se hacen libros de ese calibre (solo los que venden los peruanos en algunos mercadillos: «Pequeños grandes libros» o algo así, se llama la colección).

Al preparar el facsímil de las tres ediciones del *Arte* que pudo ver Lope (1609, 1613 y 1621)²¹, quisimos respetar su formato original (página y mancha) y nos encontramos con el problema de que hubo que encuadernar los ejemplares a mano porque era más barato que ajustar las complejas máquinas que se encargan de esa función, que no prevén formatos tan minúsculos.

TABLA 2

EDICIÓN	PÁGINA (en mm)	MANCHA (en mm)	OBSERVACIONES
<i>La hermosura...</i> (Madrid, 1602)	125 x 87	110 x 65	Dieciseisavo ampliado
<i>La hermosura...</i> (Barcelona, 1604)	140 x 100	129 x 71	Octavo reducido
<i>Rimas</i> (Sevilla, 1604)	100 x 61	85 x 53	Dieciseisavo
<i>Rimas</i> (Lisboa, 1604)	180 x 125	169 x 87	Cuarto reducido
<i>Rimas con el Arte nuevo</i> (Madrid, 1609)	100 x 68	85 x 55	Dieciseisavo
<i>Rimas con el Arte nuevo</i> (Milán, 1611)	97 x 61	90 x 53	Dieciseisavo
<i>Rimas con el Arte nuevo</i> (Barcelona, 1612)	93 x 65	88 x 55	Dieciseisavo
<i>Rimas con el Arte nuevo</i> (Madrid, 1613)	105 x 75	93 x 64	Dieciseisavo
<i>Rimas con el Arte nuevo</i> (Madrid, 1621)	102 x 65	88 x 67	Dieciseisavo
<i>Rimas con el Arte nuevo</i> (Huesca, 1623)	110 x 72	99 x 63	Dieciseisavo

TASAS Y PRECIOS

Aunque solo era preceptivo en el reino de Castilla, las ediciones españolas de las *Rimas* que contienen el *Arte nuevo* imprimen en el cuadernillo preliminar la «tasa» del libro. Contra lo que era habitual en la época, se limitan a señalar el precio de cada pliego y no hacen constar el

²¹ Lope de Vega, *Arte nuevo*, 2009b.

número de pliegos ni calculan el coste del conjunto del volumen. Ya en un artículo publicado por primera vez en 1995, relacioné la ausencia de este requisito con otras irregularidades administrativas que, según creo, rodearon siempre la edición de las *Rimas*²².

Con pequeña diferencia, las distintas ediciones, a partir de 1609, presentan entre 26 y 28 cuadernillos de 8 folios en dieciseisavo (110 x 80 mm aproximadamente), es decir, 13 o 14 pliegos comunes. Si se cumplía con lo preceptuado en la tasa (las ediciones de 1609, 1612 y 1623 señalan un precio de 3 maravedís para cada pliego), el ejemplar debía de costar unos 42 maravedís, es decir, poco más de un real (1,24 reales: un real y 8 maravedís). Sin embargo, las ediciones de 1613 y 1621, que tasaban cada pliego a 4 maravedís, saldrían a unos 56 maravedís, es decir, 1,65 reales (un real y 22 maravedís).

Un ejemplar en papel costaba, por tanto, algo más que la entrada más barata de una representación teatral. Era un precio diminuto para unos volúmenes sin apenas volumen. A esto había que añadirle, naturalmente, el coste de la encuadernación.

En cualquier caso, los libreros o el impresor, con la connivencia o contando con la dejadez de las autoridades, presentaron las tasas en una imprecisa nebulosa que contrasta con los términos taxativos que aparecen, por ejemplo, en las dos partes del *Quijote*:

tasaron cada pliego del dicho libro a tres maravedís y medio; el cual tiene ochenta y tres pliegos, que al dicho precio monta el dicho libro docientos y noventa maravedís y medio, en que se ha de vender en papel (1605)²³.

le tasaron a cuatro maravedís cada pliego en papel, el cual tiene setenta y tres pliegos, que al dicho respeto suma y monta docientos y noventa y dos maravedís, y mandaron que esta tasa se ponga al principio de cada volumen del dicho libro, para que se sepa y entienda lo que por él se ha de pedir y llevar, sin que se exceda en ello en manera alguna... (1615)²⁴.

O en la edición de *Jerusalén conquistada* que se imprimió al mismo tiempo que la primera de las *Rimas ahora de nuevo añadidas con el Nuevo arte de hacer comedias*...

²² Véase en Pedraza, 2008, pp. 55-72, en especial las pp. 60-64.

²³ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 61-62.

²⁴ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 521.

Tiene este libro 138 pliegos que a cuatro maravedís montan diez y seis reales y ocho maravedís²⁵.

Sorprende que la edición de Huesca (1623), donde no era obligatoria la tasa, reproduzca el texto administrativo y mantenga el mismo precio que la de Madrid de 1609 y la de Barcelona de 1612, y rebaje en un 25% el que figura en las de 1613 y 1621 que la precedieron. Se trata de una copia servil del impreso de 1609, situación que afecta a algunos elementos preliminares: incluye, por ejemplo, la *Fe de erratas*, «dada en Madrid, a 29 de enero de 1609».

No puede sorprendernos que alguien que copiaba la fe de erratas de una edición publicada catorce años antes, ni tan siquiera se preocupara de actualizar el precio. Este descuido revela que muchos libreros ni respetaban ni habían pensado nunca en respetar la tasa fijada en los preliminares. Si Pedro Blusón hubiera creído que tenía que cobrar lo que allí se marcaba, hubiera puesto más cuidado en actualizar los costes.

Curiosamente, a pesar de copiar estos elementos de la edición de 1609, el texto del *Arte nuevo* de 1623 no deriva de la edición madrileña, sino de la barcelonesa de 1612.

TEXTOS, ERRORES Y ERRATAS

Las seis ediciones del *Arte nuevo* contenidas en las *Rimas* impresas en el siglo xvii son buenas y malas. Buenas, porque en todas ellas figuran la totalidad de los versos dispuestos por Lope, y porque el sentido de conjunto de la obra es claramente perceptible. Son malas porque todas contienen abundantes erratas, algunas fácilmente subsanables por un lector común, y otras —que nacen no solo de una mala lectura sino también de errores culturales del componedor— imposibles de ser corregidas sin un exhaustivo conocimiento del texto y de sus fuentes. Ninguna de ellas reproduce con fidelidad el texto que Lope quiso escribir. Una vigorosa *emendatio* se impone al editor crítico.

Desde el trabajo de Juana de José Prades, todos venimos prefiriendo el texto de 1613. Contra lo que, a veces, hemos dejado entender los editores, no es porque sea una edición más limpia o menos errada que el resto, sino porque no hay duda de que un corrector que conocía bien el texto del *Arte nuevo* subsanó algunos errores que se habían introducido

²⁵ Lope de Vega, *Jerusalén conquistada* (1951-1954), tomo I, p. 6. En la primera edición, de 1609, la tasa figura en el fol. 2 de los preliminares, s. n.

en la primera edición y habían pasado a las de Milán y Barcelona, y de esta, a la de Huesca de 1623.

En un artículo anterior señalé que presumiblemente Lope no había corregido la edición de las *Rimas* de 1613 (el conjunto del volumen)²⁶. En mi concepto, esta afirmación sigue siendo válida: al corrector se le escapan muchos y notables errores en la disposición de los sonetos y en su texto, pero subsana otros. Quizá la persona que se encargó de esta tarea fue Baltasar Elisio de Medinilla, que aprovecharía la circunstancia para introducir un soneto suyo en sustitución del de Cristóbal de Virués que se había publicado en la edición sevillana de 1604, en la de Madrid de 1609 y en todas las demás del siglo xvii, excepto la de 1621.

Sin embargo, aunque Lope no corrigiera el conjunto del volumen, en el *Arte nuevo* de 1613 se subsanan algunos de los graves errores y las caprichosas erratas que se habían deslizado en la edición de 1609. Los casos más notables están en la mente de todos los especialistas.

El texto de la príncipe lee erróneamente (y le siguen 1611, 1612, 1623):

suele
dar gritos la verdad en libros muchos... (vv. 43-44)

Pero Lope había compuesto un elegante oxímoron, que se repuso en 1613 (y en 1621):

suele
dar gritos la verdad en libros mudos...

Donde el texto de 1609 lee:

Aristóteles pinta en su *Poética*
(puesto que escuramente) su principio,
la contienda de Atenas y alegara
sobre cuál de ellos fue inventor primero... (vv. 77-80)

En 1613 se corrige el error (*alegara*), pero se introduce una errata:

la contienda de Atenas y Mogara...

²⁶ Pedraza, 2008, p. 70.

Por fin, 1621 propone el texto correcto:

la contienda de Atenas y Megara...

que se mantiene fiel a la fuente latina de Robortello:

Hinc Aristoteles in *Poetice*, quamvis obscure, explicat tamen ortam olim contentionem inter Athenienses et Megarenses...²⁷

En 1609 (y 1612 y 1623) se habla del ignoto poeta *Dante Abígero* (v. 94). Ya la edición milanese había salvado la errata y el honor nacional: *Dante Alígero*, lectura correcta que aparece también en 1613 y 1621; pero no en 1612 y 1623, cuyos impresores no detectaron el chusco deslíz de 1609.

Donde 1609 (y 1611 y 1612 y 1623) afirma hipermétricamente:

Dionos ejemplo Aristóteles retórico... (v. 275)

1613 (a la que sigue 1621) corrige con la lectura fiel a Robortello²⁸:

Dionos ejemplo Arístides retórico...

Caramuel no se pudo percatar del error de 1609 (porque no sabía que Robortello era la fuente de este pasaje), pero sí percibió la hipermetría y la corrigió:

Nos dio ejemplo Aristóteles retórico...

Sin embargo, el corrector que sana estos errores culturales de la edición de 1609, deja pasar otros, incluso alguno que afecta a la métrica:

quiero decir, se olvide, como en Sofocleo... (v. 291)

que ya había sido subsanado por la edición milanese de 1611 e incluso por la descuidadísima de Barcelona, 1612.

Pero es que, además, en 1613 se introduce algún error que no estaba en 1609:

277 pregúntese y respóndase 09 11 12 23
 pregúntase y respóndase 13
 (Errata: rompe la lógica modal de los verbos.)

²⁷ En Lope de Vega, *Arte nuevo*, 2016, p. 678.

²⁸ En Lope de Vega, *Arte nuevo*, 2016, p. 698.

pregúntase y respóndese 21
(Intento erróneo de corregir la errata de 13.)

Y deja pasar una crecida cantidad de nuevas erratillas:

- 91 imitación 09 11 12 21 23
 mitación 13 (*Errata.*)
- 103 coros 09 11 12 21 23
 ceros 13 (*Errata.*)
- 160 nuestro 09 11 12 21 23
 nuestoo 13 (*Errata.*)
- 279 debido 09 11 12 21 23
 devino 13 (*Errata.*)
- 300 tercero 09 11 12 21 23
 terceto 13 (*Errata.*)
- 388 comedia 09 11 12 21 23
 oCmedia 13 (*Errata.*)

Podría pensarse que estos deslices puramente tipográficos no son raros en un lector que conoce el texto de memoria y lee lo que debería estar impreso y no lo que efectivamente está ante sus ojos. A Lope, precisamente por su íntima relación con el *Arte nuevo*, bien se le pudieron pasar estas erratas.

Sin embargo, parece imposible que se le escapara el caótico estado de las sangrías en la edición de 1613, que empeora notablemente los errores de este tipo observados en la de 1609. Y es imposible que a Lope se le pasaran estos detalles porque había estructurado rigurosamente el *Arte nuevo* en una sucesión de párrafos señalados con una triple marca: temática (unidad de la materia tratada), métrica (pareado final que cierra cada serie de endecasílabos blancos) y gráfica (sangría del primer verso, que en las ediciones secentistas es inversa, francesa, con desplazamiento del texto a la izquierda del lector).

Esta estructura se traslada con razonable fidelidad a la edición de 1609. Véase el contraste entre esta edición y la de 1613:

1609

Sangría por errata: v. 77
 Sin sangrar, por errata: v. 165

1613

Sangría por errata: vv. 64, 65, 85-87, 182-198

Sin sangrar, por errata: vv. 165, 201, 384, 386

En total, la descuidadísima edición príncipe del *Arte nuevo* introduce dos errores de sangría, mientras que el texto de 1613 yerra en 26 casos. Y es una cuestión, esta de la división en párrafos y sus marcas, que Lope, como he dicho, parece tener muy clara en la construcción de su discurso.

Sin embargo, Juana de José afirmó que

en la impresión de 1613, esas erratas que atentaban contra el verdadero sentido del texto están todas enmendadas, como si alguien, muy conocedor del poema original, se hubiese ocupado de corregirlas. Este «alguien» debió de ser, con muchos visos de verosimilitud, el propio Lope²⁹.

Creo que lleva razón: nadie podría haber corregido los errores que apuntamos al principio sino el mismo autor, que conocía las fuentes de que partía. Pero, quizá, llevados por los usos comunes, tendemos a imaginarnos a Lope afanosamente ocupado en corregir las galeradas de 1613. Y me parece que no pudo ser así: lo que el autor enmendó no fueron las pruebas de 1613 sino un ejemplar de 1609. Por eso, los graves errores culturales desaparecieron en la segunda edición del *Arte nuevo*; pero como no corrigió las galeradas, el impreso está afeado por multitud de erratillas y deslices gráficos que, a diferencia de los anteriores, resultaban fáciles de enmendar por conjetura a cualquier mediano lector.

LA ÚLTIMA EDICIÓN QUE VIO LOPE

La última edición que el autor pudo controlar fue la que, a costa de Alonso Pérez, se preparó en 1621 en la oficina que regentaba la viuda de Alonso Martín.

Es el único texto secentista que acoge las enmiendas incorporadas a la edición de 1613, e introduce otras dignas de atención. Contiene también erratas y errores (alguno curioso y chusco), pero no hay duda de que alguien revisó el texto y quiso mejorarlo. Se enfrentó, por ejemplo, al problema métrico que encierra el v. 43. Todas las ediciones del siglo xvii, y también la mayor parte de las modernas, editan —editamos—:

para que no me den voces, que suele

²⁹ José Prades, 1971, p. 275.

El corrector de 1621, quizá el mismo Lope (pero no tenemos certidumbre) se planteó la dureza de ese endecasílabo con acentos prosódicos en 4.^a, 6.^a, 7.^a y 10.^a:

para que nó me dén vóces, que suéle

Lo chocante es la contigüidad de las dos tónicas 6.^a y 7.^a (*dén vóces*), que resulta incompatible con el ritmo de este tipo de versos. Cuando se produce, la solución rítmica es degradar una de ellas, convertir la sílaba en átona; pero esa operación ofrece muchas resistencias cuando las palabras tónicas son el verbo y un sustantivo en función de complemento directo. No obstante, para que esta secuencia fónica resulte aceptable como verso, no queda más remedio que leerlo como un endecasílabo *a maiore*, con acento principal en 6.^a y, quizá, con acento complementario en 4.^a:

para que nò me dén / voces, que suéle

Solución violenta y cacofónica, que venimos aceptando la mayor parte de los editores antiguos y modernos: Caramuel, Morel-Fatio, Blecua, Rozas, Orozco, Juana de José, Profeti y yo³⁰.

La edición de 1621 nos propone una solución métricamente más satisfactoria, en que el acento lo pierde el verbo *dar*, casi vacío en nuestra lengua, y lo cobra el sustantivo complemento directo (tras él, la cesura):

para que no den voces, / porque suele

³⁰ En mi edición de 1994 introduje una errata sin sentido al editar «para que no me den voces, que süele». Leyendo *suele* como trisílabo, resulta un imposible dodecasílabo. He subsanado el error en ediciones posteriores. Al preparar el texto de 2016, Pedro Conde me propuso una enmienda que parece verosímil y que subsanaría un error del cajista, que de forma inconsciente, podría haber compuesto *para* en vez de *por*, con valor final: «por que no me den voces, / que süele». Esta solución se encuentra con un pequeño inconveniente: la forma verbal *suele*, articulada como trisílabo, no es rara en los autores del Siglo de Oro, pero en Lope no acostumbra a darse esta diéresis. Pondré algunos ejemplos de dos poemas en cuya edición ha participado el mismo Pedro Conde (Lope, *La vega del Parnaso*, tomo III). *Suele* es siempre bisílabo en la *Pira sacra en la muerte de don Gonzalo Fernández de Córdoba*:

Como suelen correr los cazadores... (v. 129)

cual suele el sol, que al occidente espira... (v. 193)

cual suele el sol por su dorada cinta... (v. 403)

Como suele la trífida saeta... (v. 409)

Lo mismo en la *Isagoge a los Reales estudios*:

inspirame el espíritu que sueles... (v. 42)

Mas ya, cual suele disponer la pluma... (v. 431)

Claro está que en esta solución desaparece el expresivo dativo ético, al que imaginamos que Lope no querría renunciar: «para que no *me* den / voces...»

El ritmo de este verso preocupó a otros estudiosos y editores. Al menos, al citar el texto en la *Poética* de Luzán (en la segunda edición, 1789, rehecha por Eugenio Llaguno), se convierte en un sáfico (acentos en 4.^a, 8.^a y 10.^a, con cesura tras la 5.^a sílaba):

para que vóces / no me dén; que suéle

Aquí se mejora el ritmo y se conserva el dativo ético, pero se fuerza un hipérbaton que, desde luego, no es de Lope.

El otro rasgo llamativo de la edición de 1621 es la modernización de algunos usos verbales. Así, el verbo *traer* adopta la forma hoy dominante en detrimento de la arcaica, aún viva en la lengua vulgar del siglo XXI, y preferida por Lope (presente, por ejemplo, en *La Dorotea* o en las *Rimas de Burguillos*):

- 131 Creed que ha sido fuerza que os trujese 09 11 12 13 23
 Creed que ha sido fuerza que os trajese 21
- 264 no traya la Escritura 09 11 13
 no traya la Escripura 12 23
 no traiga la Escritura 21

El corrector de 1621 se peca de la yerro introducido por 1613 en el verso 277; pero no acierta en la enmienda:

- 277 pregúntese y respóndase 09 11 12 23
 pregúntase y respóndase 13 (Error.)
 pregúntase y respóndese 21 (Error.)

Al margen de otras erratas de menor cuantía, no deja de resultar graciosa la que introduce en el verso 293, separándose, para mal, de todos los impresos conocidos del *Arte nuevo*:

del haber muerto por su mano a Layo. 09 11 12 13 23
 del haber muerto por su mano al ayo. 21 (Error.)

La errata revela que esta sección del poema se compuso al oído: un oficial cantaba el texto mientras el cajista lo componía.

EDICIONES EXTRAVAGANTES

Del resto de las ediciones (1611, 1612 y 1623) hay poco que decir. Todas ellas derivan de 1609 y, en consecuencia, no se benefician de las correcciones que se introdujeron en el impreso de 1613.

La milanese, como he dicho, enmienda el absurdo *Dante Abígero*, haciendo honor a su conocimiento de la cultura italiana, o el *Sofocleo* del v. 291. Propende a ciertos resabios latinizantes en la ortografía: *Horatio, exercitio*... Añade alguna errata, posiblemente por su falta de familiaridad con la lengua: *el aparato que Vitruvio dice* se transforma en *el aparato que Vitruvio dixe* (v. 351), y *la hija de un herrero* pasa a ser *la hija de un herero* (v. 68).

Las más torpes de las ediciones del *Arte nuevo* (antes de llegar a alguna de las modernas) son las que vieron la luz en Barcelona y en Huesca. Las erratas que introdujo Cormellas las conservó y aumentó Blusón. Así, el *Anfitrión* del v. 167 se trasformó primero en *Arfitrión* (1612) y más tarde en *artificio* (1623), con pérdida del sentido y del ritmo; el *Minotauro* del v. 176 pasa a ser *Minotaruo*; los *lienzos* del v. 354 se cambian en *tiempos* (*errotas* que, con otras, heredan las *Obras sueltas*, tomo IV, 1776, y el texto reproducido en la *Poética* de Luzán, 1789), etc., etc.

EN CONCLUSIÓN

El *Arte nuevo de hacer comedias*, como ocurre con otras obras del siglo xvii, es una pieza capital de la cultura occidental que se nos ha conservado en un humilde soporte tipográfico, compuesto con descuido y plagado en todas las ediciones primitivas de erratas más o menos pintorescas. Con todo, la Fortuna, aunque ciega y beoda, ha querido que unos testimonios y otros se complementen. Hoy la diligencia de abnegados investigadores permite que podamos leer un texto que se acerca mucho a lo que pudo ser el original pensado por Lope, salvo en algunas ediciones que han despreciado este saber acumulado por la tradición crítica.

El *Arte nuevo*, además de sus valores como sabia e irónica consideración del apasionante fenómeno del teatro moderno, tuvo la virtud de completar un espléndido poemario y podríamos conjeturar que contribuyó a prolongar la vida editorial del mismo, hasta el punto de que, en algunos aspectos, como el número de ediciones, las *Rimas* pueden parangonarse con los mayores éxitos de ventas de su tiempo.

EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS: ORIGEN Y GÉNERO¹

UN FORMATO IRÓNICO. INCOMPRENSIÓN E INQUINA

No le faltaba razón a José F. Montesinos cuando afirmaba que el *Arte nuevo* es «uno de los escritos peor entendidos de la literatura española»². Creo que una de las razones más relevantes de esa incomprensión es el

¹ Este artículo, que picotea en varias cuestiones relativas al *Arte nuevo de hacer comedias*, ha conocido distintas versiones orales. Se expuso, con muchas variantes respecto a lo que ahora reproduzco, en un encuentro que tuvo lugar en la Universidad de Varsovia el 23 de marzo de 2009, organizado por Urszula Aszyk: *Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach Lopego de Vega w czterechsetlecie wydania 1609-2009*. Cambió en la nueva versión que se ofreció en el congreso *El Siglo de Oro antes y después del «Arte nuevo»*. *Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, organizado por Oana Sâmbrân (Universitatea din Craiova, Rumanía, 7-9 de mayo de 2009). Como conferencia, despojado de sus elementos más técnicos, se ofreció a otros públicos —ávidos, sin duda, de saber— en el *annus mirabilis* de 2009. De versiones próximas a la que aquí publico tenemos dos impresos, uno en español y otro en polaco. El primero, con un título que alargaba algo la materia («origen, género y sentido»), se incluyó en *El Siglo de Oro antes y después del «Arte nuevo»*. *Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, coord. Oana Andreia Sâmbrân-Toma, Craiova (România), Editura Sitech, 2009, pp. 13-24. La traducción polaca, debida a Katarzyna Górna, apareció, con el título de «*Nowa sztuka pisania komedii Lopego de Vega w czterechsetną rocznicę wydania*», en *Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach Lopego de Vega w czterechsetlecie wydania 1609-2009*, coord. Urszula Aszyk, Warszawa, Instytut Studiów Iberijskich i Iberoamerykańskich, Uniwersytetu Warszawskiego, 2009, pp. 13-33. La actual versión es algo más corta que las publicadas con anterioridad. Los primeros y los últimos párrafos se incorporaron al artículo con que se abre este volumen: «El *Arte nuevo de hacer comedias* y la cristalización del teatro moderno». No he querido abusar de la paciencia del lector repitiéndolos aquí.

² Montesinos, 1969, p. 1.

género elegido por Lope para desarrollar su doctrina. Género que vino determinado por las circunstancias en que se gestó.

Para una reunión académica como la que vio nacer el *Arte nuevo*, el único género pertinente era la charla, el discurso breve (no alcanza la media hora), ligero. Su primera mitad es un ágil *status quæstionis* de las noticias que circulaban entre los doctos como la quintaesencia del teatro clásico. La segunda parte (a partir del v. 157) presenta en esbozo los grandes principios del teatro que había triunfado en los escenarios. La exposición se salpica con relajantes anécdotas, con desplantes, con fingidos actos de contrición, con concesiones estratégicas...

La ironía, tan evidente en algunos pasajes del discurso, se subraya con la modestia del formato elegido. Para exponer un acontecimiento tan relevante en la historia de la cultura occidental como la creación del drama moderno, Lope no elaboró un magno tratado, un amplio y ambicioso poema didáctico que permitiera desgranar la intrincada casuística de la génesis de la comedia, sus fórmulas estructurales, la construcción de sus personajes, sus plurales fuentes argumentales, su lenguaje, sus variedades genéricas..., sino una charla que parece pedir el epíteto de *insustancial*. Muchos críticos e historiadores han echado en falta un *Arte nuevo* de mayor envergadura, un verdadero tratado académico. Esta censura la encontramos en los que han despreciado el teatro popular y comercial: Boileau, Luzán... Tiene su lógica. Pero también ha alcanzado a los admiradores de la comedia nueva. Son bien conocidas las palabras de don Marcelino Menéndez Pelayo, quizá el hombre que más ha hecho por el cabal conocimiento del drama lopesco. Sin embargo, sobre el *Arte nuevo* se pronuncia tajante y desdeñoso:

Considerado como poética dramática, el *Arte nuevo* es superficial y diminuto, ambiguo y contradictorio, fluctuando siempre entre la legislación peripatética y las prácticas introducidas en el teatro³.

Más tajante es aún Morel-Fatio, que une en su discurso la exaltación entusiasta (no sabemos con qué grado de sinceridad) de la comedia española y la realidad cultural que la rodeaba, con la insignificancia del *Arte nuevo*:

à vrai dire, pour qui, sur le vu du titre, pense y trouver un traité complet du nouveau genre dramatique auquel Lope a attaché son nom, l'*Arte* est

³ Menéndez Pelayo, 1974, tomo I, p. 775.

une déception. On s'attend à quelque proclamation hardie et arrogante, à una glorification tout au moins de la nouvelle forme de théâtre, à une étude pénétrante des procédés de récente application et tendante à montrer qu'à une nation comme la nation espagnole, parvenue à son apogée, il faut un théâtre qui réponde à ses mœurs, à ses sentiments, à sa destinée. Or, qu'avons nous ici? Une assez pâle et pédante dissertation érudite dont les commentateurs d'Aristote et d'Horace font sur tout les frais, mêlée à una défense ambiguë et timide d'un théâtre populaire défini comme un genre inférieur, indigne de l'attention des délicats, mais qui est une nécessité parce qu'en fin de compte, pour atteindre le grand public, il convient de flatter ses goûts et de suivre le courant. En somme, l'*Arte nuevo* n'a rien du manifeste d'un novateur, rien du programme d'une école littéraire à ses débuts et qui prétend renoncer aux vieux errements et marcher de l'avant; rien, par exemple, de la préface de *Cromwell*...⁴

Y sobre la misma idea, aunque no queriendo hacer sangre, vuelve un ilustrísimo lopista como Montesinos:

el *Arte* es bastante defectuoso, diminuto por demás, en partes incomprensiblemente incompleto⁵.

A LA ALTURA DE LAS CIRCUNSTANCIAS

No somos menos, aunque algunos sí bastante menos ilustres, los que tenemos una opinión muy contraria a la expresada por Menéndez Pe-layo, Morel-Fatio o Montesinos.

Rozas lo dijo con claridad:

A mí me parece una obra que está «a la altura de las circunstancias». [...] Circunstancias personales, al ser hombre de humilde origen que se eleva en la sociedad barroca, entre nobles y aristotélicos, por medio de la poesía; circunstancias nacionales, al ser cabeza visible de un género literario fundamental a la cultura española, y circunstancias internacionales, al ser uno de los primeros europeos que se planteó, en la boca de la modernidad, la *querella* [...] de los antiguos y modernos⁶.

El género y estilo que correspondían al encargo de la academia madrileña de 1609 son justamente los desarrollados brillantemente

⁴ Morel-Fatio, 1901, p. 368.

⁵ Montesinos, 1969, p. 2.

⁶ Rozas, 1976, pp. 11-12.

por Lope en el *Arte nuevo*. Pedir otro tipo de obra es desconocer el sentido y circunstancias en que se gestó.

La teoría dramática expuesta en la charla tenía que limitarse a unas pinceladas significativas; no podía ni debía entrar en enojosas taxonomías que su público («quien mandarme puede») no hubiera tolerado, porque no las necesitaba. Todos sabían cómo era la comedia española y les bastaba que el poeta trazara las líneas maestras y presentara en esencia las razones de su insumisión a los preceptistas pseudoaristotélicos. No eran precisas prolijas descripciones porque el objeto de análisis estaba ante los ojos de los circunstantes: subía cada tarde a los escenarios de los corrales de comedias.

La situación de Lope es similar a la de Antonio de Nebrija cuando presentó a la reina católica su *Gramática de la lengua castellana*. Naturalmente, Isabel de Castilla, que le había encargado previamente una gramática latina, no pudo dejar de preguntarle «para qué podía aprovechar» la descripción de la lengua que ella y sus súbditos habían aprendido de niños y manejaban todos los días. A las razones de fray Hernando de Talavera («la lengua, compañera del imperio») el catedrático de Salamanca añade la mera curiosidad intelectual y, ambiguamente, parece justificar su trabajo por lo que hoy llamaríamos la conservación del patrimonio cultural, y por la devoción a las personas ilustres a las que se dedica una obra, aun a sabiendas de que conocen a la perfección la materia en ella tratada. Alude a numerosos autores,

los cuales endereçaron sus trabajos y velas a personas muy más enseñadas en aquello de que escrivían, no para enseñarle alguna cosa que ellos no supiesen, mas por testificar el ánimo y voluntad que cerca de ellos tenían...⁷

Desde una posición semejante, Lope da testimonio y parecer sobre un fenómeno que todos sus oyentes conocían a la perfección. Por eso, no convenía una larga disertación sino un escueto recordatorio de los rasgos fundacionales del nuevo teatro.

LA PARADOJA DE LOS ESTUDIOS ACADÉMICOS: GONZÁLEZ DE SALAS Y CARAMUEL

Los estudios académicos han arrastrado y arrastran una inevitable paradoja: materias mínimas y distantes merecen extensos y minuciosí-

⁷ Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*, p. 102. Transcribo el monograma & por y.

simos análisis, mientras que asuntos del mayor relieve y proximidad se despachan en pocas páginas. Siempre ha existido una discriminación positiva a favor de lo ignoto y olvidado, y en detrimento de lo próximo y triunfante.

Este fenómeno, bien conocido en todas las épocas, tenía aún mayor relieve en los pasados tiempos. Todos los grandes tratados del Siglo de Oro, insufribles en su torpe prosa y en su acumulación de noticias más o menos disparatadas, versan sobre el teatro antiguo, del que sus autores no sabían casi nada e inventaban casi todo; no sobre la comedia española, de la que lo sabían casi todo y no les permitía especular sobre casi nada.

Compárense las más de cuatrocientas páginas, de letra diminuta, plagadas de notas y ladillos, tejidas de noticias fantásticas y construcciones quiméricas, que Jusepe Antonio González de Salas (¡un intelectual probó al que debemos la conservación de la mayor parte de la poesía de Quevedo!) dedicó a la *Nueva idea de la tragedia antigua o Ilustración última al libro singular «De poética» de Aristóteles estagirita* (Madrid, 1633), con la airosa y liviana apología de Tirso de Molina en los *Cigarrales de Toledo*, o con las palabras luminosas de Ricardo de Turia sobre la excelencia de la comedia y de su creador. Lo que estos dibujan en esbozo es la reacción viva de los espectadores y de los poetas que escriben y actúan a su servicio. Lo que González de Salas enmaraña torpemente es un centón de citas eruditas con las que hilvana un extenso y bienintencionado discurso que poco nos revela. Curiosamente, lo más interesante del mismo son los excursos en que de forma accidental se ocupa de la realidad viva de la comedia nueva. Por ejemplo, cuando (tras un farragoso comentario sobre la división en escenas y actos en el teatro antiguo) expresa lisa y llanamente su opinión de espectador de los corrales:

Nuestra nación, empero, que tan aventajada se halla hoy en la representación dramática de sus tragicomedias, ha experimentado ser bien acordada la división de ellas en solo tres actos, no sin aprobación también de hombres muy insignes entre los extranjeros...⁸

Y tras este apunte sobre el teatro real, se engolfa en un galimatías de *prólogos, prótasis, epítasis, catástrofes, commendationes, prólogos relativos, argumentativos, hipotéticos o mistos*, todo ello tomado en préstamo a Donato, gramático romano de mediados del siglo IV (d. C.) que, por razones de edad, no pudo conocer el teatro latino y mucho menos el griego.

⁸ González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*, p. 184.

El más extenso y meditado comentario del *Arte nuevo de hacer comedias* que se escribió en el siglo xvii es la *Epistola XXI* de Juan Caramuel de Lobcowitz: «De *Arte condendi comoedias* disserit; et eius leges, et regulas non violasse, sed correxisse Lupum de Vega evidenter ostendit; doctrinamque; omnibus Poëtis necessariam dilucidat...» (Campania, 1668)⁹. Son veintiocho páginas, tamaño folio y a doble columna, aunque de letra generosa. Nada que ver con las cuatrocientas de González de Salas: ni en el tamaño ni en el tono, infinitamente más ligero y grato en Caramuel. Con todo, esta *Epistola* supone una inusual atención crítica y académica a un fenómeno literario y artístico todavía vivo y actuante. A poco que escarbemos, toparemos con las razones de esa atención demorada: el análisis de Caramuel se escribe para un público que solo tiene un conocimiento indirecto de la comedia. A esos cultos italianos y centroeuropeos que leían en latín, pero no podían acudir un día tras otro a un corral de comedias, sí merecía la pena pintarles cuáles eran los principios y fundamentos del teatro moderno.

Esta misión no la podía ni la debía asumir Lope en 1609. Su discurso tenía que atender a lo que hoy llamamos «el horizonte de expectativas» del receptor. Por eso, el *Arte nuevo*, como dijo Orozco Díaz, «no podía ser —ni lo quiso ni lo pensó— una obra de naturaleza puramente teórica de ordenada construcción sistemática y completa»¹⁰. Semejante construcción, que tanto han echado de menos enemigos y amigos (a veces, falsos amigos) de la comedia, era impertinente en aquellas circunstancias. Y aun en las nuestras.

LA LIGEREZA DE LAS GRANDES POÉTICAS

Quizá no sea malo recordar que tampoco el *Ars poetica* horaciana es un extenso y minucioso tratado sino una serie de ágiles apuntes que encierran eficaces consejos, en un estilo despreocupado, coloquial e imaginativo:

Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit...

⁹ Esta *Epistola XXI* no figuraba en la primera edición de este segundo tomo del *Primus calamus* (Satriano, 1665), ni en la primera edición del tomo tercero (Roma, 1663). Hernández Nieto (1976) tradujo este texto para la revista *Segismundo*. Ahora contamos con la edición bilingüe de Conde Parrado (2016, pp. 759-889).

¹⁰ Orozco Díaz, 1978, p. 55.

Si al rostro humano algún pintor quisiese
 una cerviz juntalle de caballo,
 y entretejer en ella varias plumas,
 de suerte que, siguiendo aquel intento,
 juntos los miembros de diversas partes,
 en un pescado negro rematase
 una mujer de muy hermosa cara:
 llamados a mirar esta figura,
 ¿podréis, amigos, detener la risa?¹¹

Si este es el arranque de una de las preceptivas más influyentes en la literatura occidental, ¿cómo puede sorprendernos la soltura descarada del *Arte nuevo*, que estaba pensado como un discurso oral, para ser escuchado en vivo y sin tiempo para la reflexión? Orozco Díaz puntualizó con agudeza este extremo:

Lope quiso dar la sensación, no de que leía, sino que —como un personaje en un soliloquio que habla en el teatro— estaba diciéndoles lo que en aquel momento pensaba; con una cierta apariencia o ficción de que estaba improvisando su discurso¹².

Pero no solo la horaciana *Epístola a los Pisones*, también la madre de todas las preceptivas, la *Poética* de Aristóteles, peca de esa ligereza y asistematicidad que se ha condenado en el *Arte nuevo*. Lo señaló, apoyándose en unas ambiguas palabras de Lesky, José Luis de Miguel Jover:

La transmisión de las doctrinas aristotélicas sobre el arte poético es la historia de un gran error, como ha defendido A. Lesky. No resulta nada fácil explicar las razones por las cuales un texto tan desigual y una tradición crítica tan exigua e informe, pariente pobre de la retórica antigua, pudo dar pábulo a frutos teóricos como los que proliferaron durante el Renacimiento y el Barroco¹³.

Solo una veneración supersticiosa ha podido desconocer que la *Poética* del estagirita es una de sus lecciones peripatéticas. De este estatuto genérico se deriva que aluda sumariamente a los fenómenos estéticos y

¹¹ Trad. de Vicente Espinel, *Diversas rimas*, p. 258.

¹² Orozco Díaz, 1978, p. 60.

¹³ Miguel Jover, 1989, p. 684. En realidad, algo así quiere decir Albin Lesky (1976, p. 600), pero no se atreve a ser tan rotundo: «Una historia crítica de la *Poética* [...] y de las influencias nacidas de ella representaría un capítulo importante de la vida cultural de Occidente y sería al mismo tiempo la historia de enormes errores».

«se den por sabidos hechos y conceptos bien conocidos a un observador contemporáneo»¹⁴.

En esa gloriosa serie de ensayos de estética que no aspiran a desnudar sistemáticamente una realidad que, fatalmente, se escapa a todas las clasificaciones y a todos los intentos de explicación racional, se encuentra el *Arte nuevo de hacer comedias*¹⁵. Sus características —volvemos a Orozco Díaz— son

causa y consecuencia de la complejidad intencional de la obra; y no producidas por azar o por razón de descuido o apresuramiento, sino con plena conciencia del autor que quiso lucirse actuando como orador, en tono animado, con salidas de humor¹⁶.

El humor, las concesiones irónicas —no al conjunto de su auditorio sino a los pocos sordos y ciegos ante la revolución estética de la comedia española—, la ligereza del tono, las reducidas dimensiones del discurso... eran una larga cambiada que permitía burlar la acometida, a veces ciega e iracunda, de sus rivales literarios y de los legistas impenitentes. Para no darles munición, presentó un sistema dramático tan sólido y flexible que sobrevivió un siglo y medio, «informally given like an after-dinner speech»¹⁷.

UNA CONTROVERSIA EXCLUSIVAMENTE ESTÉTICA

A pesar de las enconadas disputas sobre la licitud del teatro que se dieron en toda Europa durante el siglo xvii y que llevaron en varias ocasiones a la suspensión de las actividades escénicas (recuérdese la medida del parlamento inglés dominado por los puritanos en 1642), Lope apenas dedica atención a la controversia ética. De acuerdo con la opinión mayoritaria en la España de su tiempo, da por sentado que la comedia es moralmente buena o, al menos, neutra. Aconseja prudencia a los artistas (poetas, autores, actores) para no provocar a los enemigos del teatro:

¹⁴ Miguel Jover, 1989, p. 684.

¹⁵ Recordemos que otro de los tratados que más ha influido en la transformación del teatro occidental, la *Dramaturgia de Hamburgo* (*Hamburgische Dramaturgie*) de Gotthold E. Lessing, no es más que la reunión de una serie de artículos periodísticos que se contradicen y se rectifican a sí mismos.

¹⁶ Orozco Díaz, 1978, p. 43.

¹⁷ Parker, 1966, p. 130.

en la parte satírica no sea
claro ni descubierto... (vv. 341-342)
pique sin odio... (v. 345)
Las damas no desdigan de su nombre... (v. 280)

Pero no duda en justificar los hábitos teatrales en función del gusto del público:

y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho. (vv. 281-283)

Apenas dedica espacio a los motivos de escándalo (más o menos hipócrita) que planteaban una vez tras otra los memoriales de los teólogos y moralistas¹⁸.

¹⁸ La conferencia a la que pertenecen estos fragmentos se completaba con el texto que, más tarde, incorporé a «El *Arte nuevo de hacer comedias* y la cristalización del teatro moderno»: los epígrafes «La paciencia y los deseos “del que está escuchando”» y «Un teatro de emociones» (reproducidos en este mismo volumen, pp. 31-33).

LOPE DE VEGA: ESCRITOS SOBRE TEATRO. DEL POETA AL LECTOR¹

CIRCUNSTANCIAS Y ANTECEDENTES

Bajo el título de *El teatro según Lope de Vega*, el número 25 de *Cuadernos de teatro clásico* ha reunido una amplia colección de textos en torno a la creación dramática y a la vida escénica del siglo xvii, salidos de la pluma del Fénix o muy directamente relacionados con su persona. Esta empresa responde a una iniciativa de Eduardo Vasco, que hace unos años encomendó una tarea similar, *El teatro según Cervantes*, a Antonio Rey Hazas y Yolanda Mancebo. En esta ocasión la responsabilidad ha recaído en Milagros Rodríguez Cáceres y quien firma este artículo.

Para configurar la colectánea, pensamos inicialmente, y así se anunció en algunos foros, acumular las reflexiones teóricas de Lope de Vega y las opiniones y noticias que ofrecen sus contemporáneos sobre su teatro. Sin embargo, al ir avanzando en la plasmación de la obra, se impuso dejar en solitario los escritos del Fénix, ya que su número es muy crecido: se han reunido 296 textos de distinta extensión y calado, que bastan para completar las páginas que comúnmente tiene un número de la serie.

¹ Este trabajo se presentó en el congreso, organizado por Ignacio Arellano dentro de las actividades del grupo de investigación TC/12, «*El arte nuevo*» de Lope de Vega y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica, Universidad de Navarra, GRISO, Pamplona (23-24 de noviembre de 2009). Se publicó en un volumen monográfico, editado por J. Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin, con el rótulo del simposio, en *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, núm. 27.1, enero-junio 2011, pp. 174-190.

Dado que la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha adquirido en los últimos tiempos la buena costumbre de ilustrar generosamente sus *Cuadernos*, este número 25 ha tenido que presentarse en dos volúmenes². Así pues, los juicios y comentarios ajenos sobre el poeta y su arte aparecerán en otro número que se titulará *El teatro de Lope de Vega según sus contemporáneos*³.

Aunque las piezas que se incluyen en *El teatro según Lope de Vega* estaban ya editadas y no resultaban inaccesibles para el investigador, no se habían reunido hasta ahora en colección, y perseguirlas en decenas de volúmenes distintos y distantes no resultaba tarea fácil. El título de Louis C. Pérez y Federico Sánchez Escribano *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*⁴ parece prometer algo similar a lo que ahora hemos realizado; pero no llega a cumplir la promesa implícita en el rótulo de la portada. Por dos razones: la primera, porque no se circunscribe a la doctrina dramática sino que mezcla la reflexión sobre el teatro con las teorías literarias que afectan a otros géneros y a la creación artística en general; la segunda, porque no tiene en cuenta muchos de los escritos de Lope sobre el teatro. Así, siendo un volumen de interés por el tema que aborda, se diluye en consideraciones muy generales y, en mi concepto, escasamente elaboradas.

La conocida y utilísima *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco* que prepararon Sánchez Escribano y Porqueras Mayo es más rigurosa y está mucho más cerca de nuestros propósitos e intereses⁵. Aquí sí encontramos los textos fundamentales sobre el teatro español de la época, seleccionados con buen criterio y discretamente editados. Muchos de ellos, si no la mayoría, se ocupan justamente de la magna creación de Lope: la comedia española. Pero, como es lógico, en una colección de esa índole se recogen los textos esenciales, los más relevantes desde el punto de vista doctrinal y solo aquellos que presentan la

² *El teatro según Lope de Vega*, 2009. De la selección de ilustraciones y de la organización material del número se ha ocupado, con la diligencia y puntualidad acostumbradas, Mar Zubieta.

³ Ese era el título inicialmente previsto y al que se quiso ajustar nuestro trabajo. Sin embargo, una serie de azares, enteramente ajenos a nuestra intención, determinó que apareciera con un rótulo distinto: *El Siglo de Oro habla de Lope* (Rodríguez Cáceres y Pedraza, eds., 2011).

⁴ Pérez y Sánchez Escribano, 1961.

⁵ Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972.

extensión, la unidad y la consistencia que se exigen comúnmente en este tipo de antologías. El resultado es que de Lope de Vega solo se incluye el *Arte nuevo de hacer comedias*.

La elección es ciertamente acertada: el *Arte nuevo* es, con diferencia, el más importante de los escritos de Lope sobre el teatro. A pesar de su brevedad, la que pide el género de la charla y de la lección académica, se ocupa, de manera sintética, de todos los aspectos relevantes del nuevo arte. Es «la única reflexión teórica cerrada y unitaria del siglo XVII que trata del teatro de su tiempo desde la experiencia inmediata de la creación artística coronada por el éxito»⁶. El *Arte nuevo* por sí mismo justifica el relieve de Lope como teórico del teatro, un teórico originalísimo y claro y preciso, a pesar de la ironía y la buscada ambigüedad de sus versos.

OTROS TEXTOS SOBRE EL TEATRO: ÁMBITO PÚBLICO Y ÁMBITO PRIVADO

Pero no es el *Arte nuevo*, ni mucho menos, el único texto de reflexión teatral que salió de su pluma. En otros muchos escritos, de menor extensión y compromiso, abordó cuestiones esenciales en torno al drama como creación literaria, y sobre la vida y la economía teatral, además de consideraciones sobre la transmisión de sus obras a través de la escena, de los manuscritos y de los impresos.

Podríamos hablar de dos tipos de piezas según el medio para el que nacen: unas pertenecen al ámbito de lo público, porque se pensaron para ser difundidas e influir de manera directa e inmediata sobre un amplio auditorio contemporáneo; otras se mueven en la esfera de lo privado: no son pocas las consideraciones y noticias del mundo del teatro que aparecen en la correspondencia personal, dirigida en su mayor parte al duque de Sessa.

Si atendiéramos a las voces que oímos en los textos, tendríamos que distinguir también entre aquellos en que habla directamente el poeta y los pasajes de su teatro en que los personajes, en una pirueta metateatral, plantean cuestiones relativas al drama y la escena. Naturalmente, en este ámbito hay que destacar *Lo fingido verdadero*, toda ella una meditación sobre el mundo del teatro, a vueltas con un complejo juego entre la ficción y la realidad.

⁶ Pedraza, 2009, p. 36.

Mi primera intención era abordar en este artículo el conjunto de estas facetas; pero las limitaciones de tiempo y espacio, que no solo condicionan la creación dramática, aconsejan reducir las actuales consideraciones a los textos en que el poeta, con su propia voz o disimulándola bajo la figura del Teatro o de un Forastero, se dirige a los lectores de sus libros.

Entre este tipo de escritos públicos cabe distinguir tres variantes fundamentales:

- 1) las múltiples dedicatorias que estampó al frente de sus comedias, donde, en medio de las lisonjas y de las expresiones de afecto, afloran las doctrinas y las preocupaciones del poeta;
- 2) los prólogos que encabezan los volúmenes de las *Partes* cuya edición controló, y
- 3) las alusiones al universo dramático en sus poemas líricos, especialmente en sus epístolas horacianas.

En estos textos encontramos reflexiones de un excelso poeta sobre la construcción del drama, la relación con sus fuentes, la configuración de los personajes y del lenguaje; pero también nos habla de la vida escénica contemporánea, y nunca olvida los problemas —obsesivos para él— de los derechos de autor, las ediciones pirateadas, los memorillas, la creación en serie y a destajo, las dificultades económicas, la envidia, el odio a la fama de los vivos, el pulso entre el vulgo y la nobleza en los corrales, las interioridades del teatro cortesano... Todo un cúmulo de noticias, opiniones, consideraciones y pensamientos que pueden aparecer sin dificultad en estos escritos porque no se trata de piezas rigurosamente estructuradas sino de notas dispersas, que saltan con libertad de un asunto a otro, y descienden a ciertos detalles que no caben en un tratado ni tan siquiera en una charla de carácter programático.

No negaré que en estas piezas de crítica y teoría del teatro se da también la «abundancia monótona» que Octavio Paz señaló como el elemento que lastra de forma más clara la proyección moderna de nuestro poeta⁷; pero, aunque se reiteran los elementos nucleares que obsesionaban a Lope, cada variante, según su público y sus circunstancias, presenta matices de interés.

⁷ Véase Paz, 1980.

LAS DEDICATORIAS

Francisco Sáez Raposo ha estudiado, con la denominación de «el otro *Arte nuevo*», la doctrina dramática que encierran las dedicatorias que antepuso a cada pieza en los ocho volúmenes de partes de comedias que publicó entre 1620 y 1625 (de la XIII a la XX)⁸. Son noventa y seis escritos breves, a los que podría añadirse alguna otra dedicatoria fuera de esta serie, como la de la *IV parte*, firmada por Gaspar de Porras, pero redactada por Lope, o la que precede a los versos bucólicos de *La selva sin amor*, dirigida al almirante de Castilla, o la de *El castigo sin venganza* al duque de Sessa...

En estas notas se abordan cuestiones que afectan a la concepción del drama, como la proclamación de independencia frente a las normas pseudoaristotélicas que habían difundido por toda Europa los humanistas italianos. En paráfrasis de algunas expresiones del *Arte nuevo*, escribirá en la dedicatoria de *Virtud, pobreza y mujer* a Juan Bautista Marino:

En España no se guarda el arte, ya no por ignorancia, pues sus primeros inventores, Rueda y Naharro, le guardaban, que apenas ha ochenta años que pasaron, sino por seguir el estilo mal introducido de los que les sucedieron. [núm. 14]⁹

También afectan a la sustancia del drama las relaciones entre las fuentes históricas y la ficción. Con frecuencia subraya orgulloso la fidelidad a los documentos; pero en varios casos conflictivos (*Los Porcelos de Murcia*, *El valiente Céspedes*) defiende la libertad del poeta para trazar un enredo que adorne y dé interés a los datos conocidos. En todo momento pone el mayor énfasis en el poder evocativo del drama, su capacidad propagandística y educadora:

nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a las memorias de las gentes, donde los libros lo hacen con menos fuerza y más dificultad y espacio. [núm. 28]

⁸ El texto de las dedicatorias lo editó decorosamente Case (véase Lope de Vega, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX*), aunque sin notas ni aclaraciones, y con alguna errata y errores de puntuación, por lo común fácilmente subsanables.

⁹ Para evitar enojosas remisiones al pie de la página, los textos de estas secciones se citarán, salvo indicación en contrario, por la edición de *El teatro según Lope de Vega* (Lope de Vega, 2009). Se señala el número correspondiente entre corchetes.

Quizá sean de mayor interés los pasajes en que relaciona la creación dramática con la realidad que la rodea. Lope comenta la función social de las comedias, como necesario «entretenimiento para que los cuidados no consuman el sujeto» [núm. 5]; ofrece multitud de minúsculas alusiones a aspectos menores de la vida del creador y del espectáculo, y nos permite entrever sus actitudes y reacciones ante el mundo que le tocó en suerte. Oímos las perennes quejas por el escaso reconocimiento, las envidias y los conflictos que jalonaron su discurrir vital. Es justamente célebre el fragmento de la dedicatoria a su hijo Lope Félix de *El verdadero amante* en que lamenta que, tras tanto esfuerzo,

he adquirido enemigos, censores, asechanzas, envidias, notas, reprehensiones y cuidados; perdido el tiempo preciosísimo, y llegada la *non intellecta senectus*, que dijo Ausonio, sin dejaros más que estos inútiles consejos. [núm. 49]

No faltan las protestas contra la envidia, el odio colectivo a la excelencia, que aquí adquieren un particular desarrollo:

No sufren algunos la fama grande en los vivos [...]. Finalmente, no se halla quien, por esta o por aquella razón, no remita la fama a las cenizas. [...]

¡Desdicha humana, remitir precisamente la fama para el sepulcro, donde callando la lengua, hablen los mármoles, y que lo que se merece en vida se reserve para la muerte...! [núm. 63]

Se deslizan en estos escritos alusiones a los actores que llevaron a escena las comedias: «representándola Melchor de Villalba, hombre que en su profesión no tuvo quien le precediese, ni habemos conocido quien le igualase...» [núm. 71]; «representola Riquelme...» [núm. 89]. Se registran algunos detalles sobre la datación relativa de las comedias (casi siempre obras de juventud, puesto que estaba recogiendo las que ya habían acabado su periplo teatral). Nos habla de su permanente dedicación al teatro:

De estas he escrito muchas: que con genio particular me dediqué a este género de letras desde mis tiernos años... [núm. 6]

El tema más repetido es el de la piratería intelectual. Presta amplia atención al fenómeno de los memorillas, cuyos robos denuncia sin paliativos. Alegan los salteadores literarios

que este no es hurto, respecto de que el representante las vende al pueblo, y que se pueden valer de su memoria; que es lo mismo que decir que un ladrón no lo es porque se vale de su entendimiento, dando trazas, haciendo llaves, rompiendo rejas, fingiendo personas, cartas, firmas y diferentes hábitos. [núm. 111]

Percibimos, entre líneas, su mal disimulado desdén por la dramaturgia grecolatina y clasicista: «aquellos senarios de que hoy se hiciera tan poco advertimiento en los teatros de España» [núm. 6]; las nuevas comedias están «escureciendo los que se valen de Edipos y Tiestes» [núm. 271].

No faltan los ataques a los advenedizos, a los improvisados dramaturgos que pisan las huellas que habían dejado en el camino del arte el propio Lope y sus discípulos inmediatos:

es cosa de gran donaire ver los nuevos cómicos venir a decir lo dicho. [núm. 260]

Las comedias han dado licencia en España a que muchos que ignoran consigan algún nombre, aura vulgar y desvanecimiento ridículo; pero bien saben los que saben que no saben... [núm. 271]

Y no faltan algunos detalles curiosos de la cotidianidad del siglo XVII. Así, la dedicatoria de *Lucinda perseguida* a Manuel Sueiro, que desde Flandes le ha remitido una partida de bulbos de tulipán, que en el jardín madrileño de Lope «florecieron de varias colores, con hermosa y peregrina vista» [núm. 72]. Por la ubicación y el apellido, el dedicatario tiene toda la pinta de estar emparentado con los judíos portugueses que buscaron refugio en la rebelde Holanda. El regalo parece guardar relación con una «fiebre de los tulipanes», una burbuja financiera que convirtió a estas flores en un bien que, empujado por una demanda irracional y manipulada, subía de precio día tras día, hasta que el escepticismo se apoderó del mercado y cayó en picado, provocando la ruina de no pocos inversores. Lope no puso en ese inestable valor bursátil más que la dedicatoria de una comedia.

Otro detalle curioso de la difusión y recepción del nuevo teatro es la dedicatoria de *El hidalgo Abencerraje* a una muchacha, Aña de Piña, hija de su amigo Juan. La razón para esta deferencia es haberla oído recitar

en el jardín de su casa con perfecta dicción y entendimiento del texto. El poeta, admirado, le dedica los versos para que los lea en los ratos de ocio, y

si lo que le quedare en la memoria le oyese alguna vez, no quiero otro premio de la voluntad con que se los ofrezco. [núm. 121]

PRÓLOGOS

Desde fechas tempranas en su vida de publicista, Lope aprovechó los prólogos de muchas de sus obras para defender su creación dramática, para definir algunos de sus rasgos, para opinar sobre la escena y sobre la economía del teatro, y para denunciar la piratería cultural con argumentos que, por desdicha, vuelven a estar de actualidad.

Aunque más extensos que las dedicatorias, los prólogos se ocupan menos de la construcción dramática y las interioridades del arte. Naturalmente, no faltan las obligadas alusiones a la desobediencia de los preceptos pseudoaristotélicos, y la formulación de algunas de las normas que rigen el nuevo drama; pero, en general, están volcados hacia el exterior y, de manera muy particular, en los problemas de la economía del teatro.

Inaugura esta serie el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604), en el que Lope, acuciado por las ediciones que empezaban a hacerse a sus espaldas, clama contra los que usurpan su propiedad intelectual, defiende ardorosamente su obra dramática y la fertilidad de su musa, y elabora un catálogo de las piezas teatrales que había escrito hasta ese momento. Que esa lista tenía mucha importancia para el poeta parece demostrarlo el que la renovara en la reedición de 1618, con un considerable aumento del número de comedias¹⁰.

Algunas de las consideraciones expuestas al frente de *El peregrino...* reaparecen con matices diversos en los textos que encabezan casi todas las *Partes de comedias* que se publicaron bajo su control. En especial, la airada protesta contra las ediciones ilegítimas y deturpadas. Así ocurre

¹⁰ Como he señalado en otras ocasiones, no merece la pena detenerse en las especulaciones de Villarejo (1963 y 1966) sobre las fechas de estas ediciones y el número de obras que el dramaturgo había compuesto en 1604 y 1618. Los argumentos que esgrime, farragosos en extremo, parten de informaciones confusas y equivocadas, procedentes de individuos que no conocían la historia editorial de las obras de Lope de Vega. Tampoco Villarejo parece tener noticias exactas de ese proceso, a pesar de su empeño en acumular datos erróneos o mal interpretados.

en el prólogo de la *Parte IV* (1614), que aparece sin firma. La voz que oímos es la de una tercera persona, el autor Gaspar de Porras; pero el texto debió de salir de la pluma de Lope, al igual que la dedicatoria al duque de Sessa¹¹. La denuncia de la piratería le permite señalar el origen de las comedias que integran este legítimo volumen:

Los agravios que muchas personas hacen cada día al autor de este libro imprimiendo sus comedias tan bárbaras como las han hallado después de muchos años que salieron de sus manos, [...] me han obligado por el amor y amistad que ha muchos años que le tengo, a dar luz a estas doce, que yo tuve originales... [núm. 105]

Ya en nombre propio, esgrime el mismo argumento al frente de la *Parte IX* (1617). Puede observarse cómo fue evolucionando su percepción de la posibilidad de ofrecer los textos genuinos y depurados. En esta ocasión, convencido de que su intervención mejoraba sustancialmente el producto, afirma:

me he resuelto a imprimirlas por mis originales; que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo por mejor que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses. [núm. 98]

En la *Parte XIII* (1620) se conforma ya con recomendar:

Reciba, pues, el lector esta *Parte* lo mejor que ha sido posible corregirla, y con ella mi voluntad, pues solo tiene por interés que lea estas comedias menos erradas... [núm. 117]

Y en la *Parte XV* (1621) se justifica resignado:

Él hace lo que puede por ellas; mas puede poco, que las ocupaciones de otras cosas no le dan lugar a corregirlas como quisiera; que reducirlas a su primera forma es imposible... [núm. 102]

En la mayoría de estos prólogos (como puede observarse en el último citado), cede la palabra al Teatro, personaje alegórico que, bien monologando, bien en diálogo con otras figuras (el Poeta, un Forastero),

¹¹ De la dedicatoria a don Luis Fernández de Córdoba, firmada por Gaspar de Porras, se nos ha conservado el borrador entre las cartas de Lope (*Epistolario*, tomo III, núm. 134, p. 135). Todo indica que el prólogo *A los lectores* es también obra del poeta.

transmite las ideas esenciales de Lope. La lucha permanente contra los usurpadores de la propiedad intelectual es, probablemente, el motivo más repetido. Carga contra los memorillas que rescribían sus obras y las difundían a través de impresos no autorizados o manuscritos, en operaciones ilegales que guardan notables parecidos con prácticas que en nuestros días arruinan la industria cultural, contando con la inhibición de las autoridades. Lo que Lope nos describe es el *top manta* y la piratería informática del siglo XVII:

Estos que las compran tienen ya sus rétulos a las puertas de sus tiendas, cosa no advertida del gobierno y senadores regios; pues no permitiendo que se venda libro ninguno impreso sin licencia y aprobación, consienten que se vendan manuscritos de este género de gente públicamente, en que hay el agravio de los dueños, pues no es suyo lo que venden con su nombre... [núm. 110]

Como en tantos otros aspectos, el gobierno ponía todo tipo de trabas a los que legítimamente aspiraban a difundir sus obras y ganar de comer con ellas, pero cerraba los ojos ante una piratería que florecía ante sus mismas narices.

Quizá lo más interesante de estos prólogos es la preocupación por la economía del teatro. Aprovecha la edición de la *Parte XIX* (1623) para plantear el encarecimiento de los alquileres de los corrales y aboga por volver a la antigua fórmula de reparto, más equitativa, entre los hospitales y las compañías:

POETA. — Porque el representante lleva tres partes, y el arrendamiento siete, sin los aposentos y bancos, que es un exceso terrible.

TEATRO. — ¿Tendría eso remedio?

POETA. — Tendría.

TEATRO. — ¿Cómo?

POETA. — Volviendo a estar las comedias en el precio antiguo.

TEATRO. — ¿Qué precio?

POETA. — Medio real para el autor y medio para el arrendamiento, digo las obras piadosas, en que este provecho y renta se distribuye. [núm. 127]

Se queja de la carestía de las localidades, y pide volver al precio antiguo de un real porque

POETA. — [...] ahora nadie quiere o no puede dar tanto dinero, ni el representante puede vivir con la poca parte que le toca, siendo tanto el exceso de las galas y los partidos... [núm. 127]

En ese mismo prólogo insinúa la conveniencia de reducir la temporada teatral, cerrar los corrales madrileños los meses de verano, para conseguir el mismo beneficio con un menor número de representaciones y mayor asistencia del público a cada una de ellas. La historia ha acabado dándole la razón, aunque el Teatro rechace escandalizado la ocurrencia.

En los prólogos se dirimió también una batalla que estudió hace años Eugenio Asensio en un artículo significativamente titulado «Tramoya contra poesía: Lope atacado y triunfante (1617-1622)»¹². El texto central de esta controversia es el prólogo dialogístico de la *Parte XVI* (1621), donde aparece una frase que se ha hecho justamente célebre:

TEATRO. — Yo he llegado a gran desdicha, y presumo que tiene origen de una de tres causas: o por no haber buenos representantes, o por ser malos los poetas, o por faltar entendimiento a los oyentes. Pues los autores se valen de las máquinas; los poetas, de los carpinteros, y los oyentes, de los ojos. [núm. 144]

En estos parlamentos tenemos quizá una de las manifestaciones más claras de la fe de Lope en la excelencia del nuevo arte y en su papel como creador del teatro de la modernidad:

TEATRO. — El arte de las comedias y la poesía es la invención de los poetas príncipes; que los ingenios grandes no están sujetos a preceptos... [núm. 144]

Frase que, escrita en 1621, debe algo, y aun algo, a los conceptos que el maestro Alfonso Sánchez estampó en la *Expostulatio Spongiae* de 1618:

Sic ergo ut rex ius dicit [Lupus] poetis, ipse supra ius poetarum, ipse sibi normaue poematis [...]. Sic rex iubet; ius regis est iura dare, non accipere: legislator est.

Y así como rey, [Lope] dicta la norma a los poetas, estando él mismo por encima de esa norma, y siendo él, para sí mismo, la razón y regla de la poesía [...]. Así lo ordena el rey, cuyo derecho es dictar el derecho, no recibirlo: él es el legislador¹³.

También establece el distingo, repetido a menudo en otros escritos, entre la creación ideal del comediógrafo y la representación efectiva, donde pueden confluir tantas imprevisibles contingencias:

¹² Ver Asensio, 1981.

¹³ En Conde Parrado, 2016, pp. 740-741.

consistiendo la comedia en accidentes, como mandar algún poderoso inquietarla, herir un representante, parir una mujer, caerse una apariencia, errarse el que no estudia, o el desairado ser odioso al pueblo, cosas que no están en las márgenes del poeta. [núm. 144]

El haber sufrido en propia carne los incidentes del teatro no es obstáculo para que el poeta sepa que la lectura es siempre la recreación mental de una representación, en que los personajes adquieren la voz, el gesto y el cuerpo de los actores que los han interpretado o que podrían interpretarlos: «Bien sé que leyéndolas [las comedias] te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma». [núm. 175]

Los prólogos, en fin, sirven como loa y apología del teatro, especialmente en su función educadora, a la que Lope y los intelectuales de su época dieron, con razón, muchísimo relieve. La comedia —defiende el dramaturgo por boca del Teatro— no es un mecanismo para la moralización, pero sí para la moral (la contemplación y el análisis del comportamiento), para la educación sentimental, para el dominio y disfrute de la lengua: «Soy estafeta brevísima de las sutiles y altas imaginaciones...» [núm. 37]

CURRÍCULOS POÉTICOS Y COMENTARIOS EN VERSO

Lope, que tanto habló de sí mismo en sus versos, no podía dejar en el olvido lo que siempre fue su ocupación principal: la redacción de obras dramáticas. Como ya hemos visto con otros formatos, los textos poéticos tienen su tono peculiar y sus preocupaciones dominantes. En ellos no abundan las ideas sobre la construcción dramática, sobre los personajes o las variedades del drama. En cambio, encontramos una constante presencia del dramaturgo, que proclama su papel como creador de la comedia, pone de relieve la trascendencia de su inmensa obra literaria, habla de sus relaciones con el público y reclama los derechos económicos y los honores que le corresponden. Se trata de escritos esencialmente reivindicativos.

La presencia del teatro en los versos de Lope coincide con las primeras ediciones de sus comedias. Por los días en que exponía su indignación en la prosa del prólogo de *El peregrino...*, redactaba la epístola *A Gaspar de Barrionuevo*, en que se queja del procedimiento de confección de esos libros y de las nefastas consecuencias para su economía:

Cogen papeles de una y otra mano,
imprimen libros de mentiras llenos;
danme la paja a mí, llévanse el grano. [núm. 104]

Estas manifestaciones crecerán en las décadas siguientes. Como sabemos, *La Filomena* es un eslabón de la dura polémica que mantuvo con los dómines aristotélicos que habían lanzado contra él la *Spongia*. La segunda parte del poema contiene un detallado *curriculum vitae* en el que, lógicamente, se encuentra un párrafo de orgullosa exaltación de su creación dramática:

Mas haced reflexión en la memoria
de novecientas fábulas oídas
por toda España, y muchas dilatadas
al Pacífico mar; que no hay historia
que tantas nos proponga referidas,
cuánto más estampadas,
que a menos humildad causaran gloria... [núm. 45]

Las epístolas horacianas que forman las secciones centrales de *La Filomena* y de *La Circe* le dan pie para volver sobre esas reivindicaciones. En la que dirige a Antonio Hurtado de Mendoza, al tiempo que, en versos ya célebres, reconoce el carácter mercantil de la comedia, se enorgullece de haberla ennoblecido poéticamente («yo la saqué de sus principios viles») y de haber engendrado toda una escuela literaria dedicada a su cultivo [núm. 140]. También encuentra hueco en la epístola *A don Francisco de Herrera Maldonado* para asombrarse de «tantas varias fábulas escritas» y anunciar admirado «que apenas queda al mundo cosa nueva» [núm. 42]. Los versos al culto poeta sevillano Diego Félix Quijada y Riquelme, apasionado sin duda de la comedia, le permiten retratar el placer que encuentra escribiendo a destajo, a ratos descuidadamente, para el público ocioso y variopinto de los corrales: «Hállome bien en versos tagarotes...». Retrata después un auditorio que vive apasionadamente la representación y acaba confundiendo a actores y personajes: «Al que aborrecen oyen inquietos / como si fuera así Celio y Otavio...» [núm. 137]

Al dirigirse al doctor Gregorio Angulo, se ocupa desenfadadamente de las complejas relaciones con un auditorio levantisco y violento, cuya variedad de pareceres es difícil contentar («No tengo mano para tantas bocas...»). De él vive, aunque en permanente tensión; y a él debe

gratitud, porque le permite «no sufrir ajeno señorío», no estar a merced de una aristocracia caprichosa e impertinente, sirviendo un cargo mal pagado y peor considerado. [núm. 41]

También libra en las epístolas la batalla contra el encarecimiento de las representaciones y contra las tramoyas que pugnan por desplazar a la verdadera poesía. Así lo dice en carta *A Juan Pablo Bonet*:

Cuesta un lugar no menos que un escudo
para ver una nube de agua y lana,
dentro vinagre y por de fuera embudo. [núm. 145]¹⁴

Más densas y sustantivas son las consideraciones teatrales contenidas en *A Claudio*, una de las últimas epístolas de Lope, y de las más bellas y enjundiosas. Rozas estudió la obra en un revelador artículo en el que califica la epístola de «diminuto arte nuevo», en el que «reajusta algunos conceptos del primero que se le habían discutido o se habían echado en falta»¹⁵. La perspectiva, sin embargo, es más radicalmente personal que en el tratado de 1609. Más que repasar los rasgos del drama áureo (aunque dedica unas líneas a la variedad de sus personajes y al apasionado y brillante lenguaje poético), Lope airea un doble sentimiento íntimo: de orgullo, por la obra realizada, y de pesar, por las condiciones en que ha tenido que realizarla. Leemos la reivindicación, semipóstuma, de su papel como creador de la comedia española: «Débenme a mí de su principio el arte» [núm. 17]; y proclama su indiscutible papel de padre y maestro de los poetas más jóvenes, una especie de clones (algunos ciertamente admirables) de su genio:

como renuevos,
en quien su imagen verde planta imprime,
compiten lo sublime
con argumentos nuevos... [núm. 283]

¹⁴ El texto de *La Circe*, al menos en el facsímil que preparó Miguel Artigas (fol. 168v), dice *embudo*; así lo lee Blecua y así lo transcribimos nosotros, pero siempre he tenido la vehemente sospecha de que se trata de una errata por *engrudo*, elemento utilizado en la construcción de apariencias para pegar varios papeles o darles forma y consistencia.

¹⁵ Rozas, 1990, pp. 183-189.

Reconoce los méritos de los nuevos dramaturgos, pero no sin subrayar mordazmente que

no ha de dar la [vista] de un enano asombro
si le lleva un gigante sobre el hombro. [núm. 283]

Sabe de sus insolubles lazos con el público masivo de los corrales («Del vulgo vil solicité la risa...»). Subraya su incansable quehacer creador («tanto, que sale —¡qué inmortal porfía— / a cinco pliegos de mi vida el día») y, al fin, el número fabuloso de sus comedias:

Mil y quinientas fábulas admira,
que la mayor el número parece...

En la epístola *A Claudio* las reivindicaciones de años antes se vuelven más incisivas, también más duras y amargas. En el arrabal de senectud, el desengaño lo invade cuando ve que, tras una vida corriendo infatigable tras la fama y el reconocimiento social, la corte del joven Felipe IV lo deja en un segundo plano y prefiere a los «pájaros nuevos», brillantes continuadores —como sabía Lope— del arte de la comedia que él había creado.

UNA CURIOSIDAD: EL CÓMPUTO Y LOS CÁLCULOS DE LAS COMEDIAS

El cotejo de los documentos que acabo de describir (dedicatorias, prólogos, textos poéticos) nos permite rastrear las afirmaciones de Lope en torno al número de sus comedias. No es cuestión baladí, ya que uno de sus timbres de gloria fue su prodigiosa fecundidad. Si la realidad era poco creíble, todo nos lleva a pensar que el poeta se aficionó desde muy pronto a exagerarla y desmesurarla, aunque tratando de mantener la proporción. Los datos que se nos ofrecen son los siguientes:

AÑO	OBRA	NÚMERO DE COMEDIAS QUE SE ATRIBUYE
Finales de 1603	Prólogo de <i>El peregrino en su patria</i>	230 ¹
1609	<i>Arte nuevo de hacer comedias</i>	483
1618	Prólogo de <i>El peregrino en su patria</i> (2. ^a ed.)	462 ²
1620	Dedicatoria de <i>El verdadero amante</i> , en la <i>Parte XIV</i>	900
1621	<i>La Filomena</i>	900
1621	Prólogo de la <i>Parte XV</i>	927 ³
1625	Prólogo de la <i>Parte XX</i>	1070
1632	<i>A Claudio</i>	1500

1 Esto es lo que afirman las palabras del Fénix. Sin embargo, el número de títulos efectivamente reseñados se reduce algo: 219. Estas listas de *El peregrino* (en su doble edición de 1604 y 1618) y el cómputo de las comedias han dado lugar a cifras discrepantes. Esos desajustes se han debido a errores en la composición, repeticiones de los mismos títulos, existencia de ejemplares mutilados, descuidos de los modernos editores... Me propongo aclarar estas cuestiones en un estudio que, *Deo volente*, se titulará «Las listas de *El peregrino*: suma de errores y errores de suma».

2 Esta es la afirmación del texto de Lope. Las comedias enumeradas parecen ser 430 (en rigor, 429, porque el impreso de 1618 se ha saltado una de las incluidas en la lista de 1604). Diecinueve entradas repiten títulos ya relacionados en la primera o en la segunda lista, algunos con ligeras variantes que introducen dudas sobre su identificación.

3 En este caso, se aclara que este número se obtiene «contando las que se llaman *autos*». [núm. 102]

Creo que es fácil observar una sustancial diferencia entre los escritos en que se ofrece simplemente un número y aquellos otros en que se nos da una relación de títulos. En los últimos casos, el cómputo de comedias se reduce considerablemente. De aquí concluyó Villarejo que la edición de *El peregrino* datada en 1618 reproducía en realidad un catálogo de 1604¹⁶. Me parece más sencillo y verosímil pensar que Lope fantaseó durante toda su vida con el número excepcional de sus obras dramáticas, y que estas fantasías no podían sostenerse cuando había que ofrecer datos concretos, como los títulos de las piezas. De ahí que el número de comedias que confiesa en el *Arte nuevo* sea algo superior a los títulos que es capaz de catalogar nueve años después. Incluso en estas relaciones de

¹⁶ Villarejo, 1966.

El peregrino sigue viva la propensión a la desmesura quimérica. Aun con las listas de títulos ante sus ojos, el Fénix yerra en la cuenta y dice haber escrito algunas comedias más que las que aparecen en la nómina que copia a continuación¹⁷. Son errores e inexactitudes que hay que perdonar al genio. Además, para compensar, si se añadía comedias, se quitaba años. Vaya lo uno por lo otro.

¹⁷ Lope cultivó lo que he llamado una «estilística de la precisión» que trataba de convencer al auditorio de la verdad de sus palabras ofreciéndole datos aritméticos tan puntuales como falsos. En el *Arte nuevo*, para avalar la afirmación de que ha escrito exactamente 483 comedias, apostilla: «con una que he acabado esta semana» (v. 368). Ver Pedraza, 2010b, pp. 72-75.

ENTRE CENTENARIOS: EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS Y DARWIN¹

DOS ESCRITOS REVOLUCIONARIOS

Los azares de la cronología han determinado que en este año de gracia de 2009 celebremos el cuarto centenario de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega, el segundo del nacimiento del naturalista inglés Charles Darwin y el sesquicentenario de la aparición de su obra más célebre: *El origen de las especies por medio de la selección natural*².

Poco tienen que ver, a primera vista, el breve tratado de poética dramática de principios del siglo xvii y los estudios sobre la naturaleza del xix. Sin embargo, podríamos justificar esta asociación caprichosa apuntando que son dos escritos revolucionarios, en los que cristaliza un cambio de perspectiva en la cultura occidental.

¹ Este artículo se escribió para el número monográfico, dedicado al *Arte nuevo de hacer comedias*, de *Cuadernos del Lazarillo*, núm. 35, previsto para julio-diciembre de 2008, aunque apareció bien entrado el año del centenario. El texto que se imprimió era más largo que el que ahora reproduzco, ya que los párrafos finales los incorporé al capítulo introductorio de este volumen: «El *Arte nuevo de hacer comedias* y la cristalización del teatro moderno». Allí —creo— contribuyen a cerrar la presentación general del discurso de Lope. Confío en que el cierre de esta versión reducida no resulte demasiado abrupto.

² El título original inglés es algo más largo y menos aséptico que el que se ha popularizado en español: *On the origin of species by means of natural selection or the preservation of favoured races in the struggle for life*.

Pero, enseguida, tendríamos que matizar y establecer claras diferencias, ya que, como dijo agudamente José Fernández Montesinos, el *Arte nuevo* «se nos aparece [...] como un escrito revolucionario que no produjo revolución alguna. La revolución ya estaba hecha; la había hecho Lope mismo»³. No dejó de suscitar cierta controversia en los medios literarios; pero, a pesar de sus detractores, en el momento en que se da a la luz, el conjunto de la sociedad había aceptado el fenómeno novedoso y sorprendente que describe y confirma: la comedia nueva.

En cambio, *El origen de las especies* fue un libro que vino a caer como una bomba, con hondas repercusiones sociales. No porque la teoría en él planteada fuera enteramente nueva y desconocida. La hipótesis evolucionista se había esbozado con anterioridad: a principios de siglo, el enciclopedista Jean-Baptiste Lamarck había ofrecido sus *Investigaciones sobre la organización de los cuerpos vivos* (1806) y su *Filosofía zoológica* (1809), que van en esa dirección; pero el carácter marcadamente especulativo de estas obras limitó su impacto en la sociedad científica y apenas alcanzaron algún eco entre el público no especializado. Sin embargo, el método escrupulosamente experimental elegido por Darwin y su reelaboración teórica del evolucionismo lograron interesar y conmover no solo al mundo académico sino también a amplios auditorios ajenos a las ciencias biológicas. La edición de *El origen de las especies* sorprendió a una sociedad que apenas tenía noticias previas de estas hipótesis y provocó de inmediato agrias polémicas. La doctrina expuesta en el volumen se percibió como revolucionaria, novedosa, rompedora, hasta el punto de que resultó inasimilable para buena parte de los lectores de su tiempo. Y aún en el nuestro sigue provocando voluntariosas resistencias, refutaciones retóricas, además de las lógicas matizaciones, precisiones, correcciones... que los nuevos conocimientos determinan.

A pesar de esta sustancial diferencia en su recepción, hay rasgos, además de la azarosa coincidencia de los guarismos finales de los años de nacimiento del naturalista y de impresión del *Arte nuevo*, que quizá nos permitan, que incluso parecen invitarnos a buscar semejanzas y paralelismos entre esas dos obras revolucionarias.

³ Montesinos, 1969, p. 17.

AL FONDO, HERÁCLITO

En realidad, ambas vinieron a cambiar un abstracto concepto de la realidad (paradójica mezcla de inmanentismo y trascendencia) según el cual los seres son inmutables y surgieron en el mismo estado en que hoy los conocemos. Presuponían los opositores a *El origen de las especies* y al *Arte nuevo* que hay una esencia eterna y permanente de cada criatura, que ni ha cambiado desde el momento de su primera aparición ni debe ni puede transformarse. Unos piensan en una naturaleza perfecta y acabada, salida de las manos de Dios; otros, en un universo literario, también perfecto y acabado, que fijaron los grandes poetas de la antigüedad grecolatina y glosaron y comentaron los teóricos, empezando por Aristóteles y concluyendo en sus exegetas y escoliastas, especialmente italianos, del siglo XVI.

Darwin y Lope —sin pretender anular las enormes distancias que hay entre una figura y otra— coinciden en proponer un concepto heraclítico de la realidad. Frente a la ficción de la inmutabilidad de la naturaleza, nos sugieren un universo gobernado por la fuerza fatal e imparable del tiempo. Frente a una creación fijada para la eternidad, un mundo abigarrado en constante interacción, donde cada ser vive en permanente tensión transformadora, condenado a una lucha con el medio y con las especies e individuos que le disputan el espacio vital. En esa situación se perfecciona, se adapta o desaparece.

LA PERSPECTIVA HISTÓRICA

En los dos casos, la historia, es decir, la cambiante sucesión de los acontecimientos y sus agentes (que, al transformar la realidad exterior, se transforman a sí mismos), se convierte en clave para la comprensión del universo.

Y en este punto vuelven de nuevo las diferencias. Darwin investigó y escribió en un momento en que el Romanticismo había puesto de moda una concepción evolutiva, histórica, de cualquier realidad, y había creado el instrumental preciso para analizar esos fenómenos en constante y consustancial cambio. Su obra fue una aportación trascendental a la disciplina académica que entonces se llamaba, no por casualidad, *Historia natural*. Lope —y sus discípulos, amigos y admiradores—, sin embargo, se enfrentaba a un mundo intelectual ajeno y cerrado a esas perspectivas. Quizá el mayor mérito del *Arte nuevo* sea el subrayado por Montesinos: «sorprende por la agudeza con que el autor ha captado en

vivo, con dos siglos de anticipación, un principio revolucionario»⁴. Ese principio no es otro que el «de la contingencia, relatividad y carácter histórico del arte»⁵.

No debía de ser enteramente inconsciente Lope del peso de la historia y sus agentes en la transformación de las ideas estéticas cuando tituló el opúsculo publicado al final de la edición de las *Rimas* de 1609 con un rótulo hartamente explícito: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ya el mismo Montesinos apuntó el oxímoron que encierra la expresión *arte nuevo*. Para el inmanentismo preceptista el *arte* no podía ser nuevo, porque era uno, siempre igual a sí mismo. Y no podía ser *de este tiempo*, porque era eterno⁶.

TIRSO DE MOLINA INTUYE LA TEORÍA EVOLUCIONISTA

No pasó inadvertida a sus contemporáneos esta confrontación entre «creacionismo» y «evolucionismo» planteada en la charla de Lope. Un sabroso comentario de Tirso de Molina, que era profesor de teología antes que dramaturgo, deja traslucir la tensión intelectual entre los principios recibidos y la intuición evolucionista. Para no chocar con las doctrinas admitidas, fray Gabriel fija en primer término un claro distingo entre la naturaleza y el arte, entre la creación divina y la humana:

Esta diferencia hay de la Naturaleza al Arte; que lo que aquella desde su creación instituyó no se puede variar; y así, siempre el peral producirá peras y la encina su grosero fruto⁷.

Pero, enseguida, se ve en la necesidad de matizar esta contundente afirmación a la luz de la experiencia, que apunta al influjo del medio en la evolución y conformación de la realidad:

Y con todo eso, la diversidad del terreno y la diferente influencia del cielo y clima a que están sujetos [los seres de la Naturaleza], la saca muchas veces de su misma especie y casi constituye en otras diversas.

Y, acogiéndose a la autoridad de Nebrija, formula algo con lo que Charles Darwin no estaría enteramente en desacuerdo:

⁴ Montesinos, 1969, p. 2.

⁵ Montesinos, 1969, p. 18.

⁶ Sobre los matices que ofrece el título del opúsculo de Lope, véase «*Arte nuevo*, un rótulo polémico y paradójico», reproducido en este volumen, pp. 35-49.

⁷ Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 126.

Pues, si hemos de dar crédito a Antonio de Lebrija en el prólogo de su *Vocabulario*, no crio Dios, al principio del mundo, sino una sola especie de melones, de quien han salido tantas y entre sí tan diversas como se ve en las calabazas, pepinos y cohombros, que todos tuvieron en sus principios una misma producción⁸.

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LOS PRIMEROS RECEPTORES

A diferencia de los primeros lectores de *El origen de las especies*, que no conocían de forma directa y personal los fenómenos de que trataba la obra (Darwin había tenido que hacer un largo periplo alrededor del mundo, que duró cinco años, para observarlos), los receptores del *Arte nuevo* no podían sorprenderse ante lo que se decía en sus endecasílabos blancos, porque lo que en esa charla se exponía era algo que ellos habían experimentado cientos de veces como espectadores de los corrales de comedias. Desde hacía más de veinte años, el propio Lope y una caterva de discípulos y émulos les habían ofrecido a diario la realidad poética y espectacular que se les describía en el breve opúsculo.

El *Arte nuevo* no fue un manifiesto, no fue una proclama de lo que quizá nunca llegaría a realizar el poeta, sino una modesta e irónica síntesis teórica de lo que la práctica de un cuarto de siglo de producción dramática había acrisolado.

La propia insignificancia del formato, una charla que no alcanzaba la media hora, en un tono ligero y coloquial, aunque con el empaque de los endecasílabos y las obligadas citas académicas y referencias cultistas, subraya la ironía del conjunto. Se diría está escrito a vuelapluma. En consonancia con esta precipitación y con el aire liviano de una charla, no ofrece al lector una afirmación tajante de principios sino una zigzagante exposición en la que el poeta finge, en ocasiones, ponerse del lado de sus detractores y darles la razón en sus acusaciones de venalidad; en algunos pasajes, se muestra irónicamente contrito por sus concesiones a la vulgaridad del gusto popular; y en no pocos versos lamenta su propia inconsecuencia con el respeto que dice profesar a los axiomas sagrados condensados en el Arte eterno de los antiguos.

Olvidando el verso 372 del poema («Sustento, en fin, lo que escribí...»), muchos estudiosos han lamentado que Lope se plegara, intimidado, a la opinión de los doctos. No parece que fuera así: el poeta

⁸ Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, pp. 126-127.

y la mayor parte de sus primeros oyentes estaban convencidos de la importancia de la comedia nueva. Y fundaban esta valoración en una razón esencialmente darwiniana *avant la lettre*: en lucha por la supervivencia con las variedades dramáticas que intentaron conseguir el favor del público a finales del siglo xvi, había conseguido adaptarse al medio, arrinconar y destruir a sus competidoras y conservar las potencialidades adaptativas que le permitieron pervivir en constante cambio a lo largo de un siglo y medio más, y legar al teatro posterior una buena parte de sus características. Era una de esas razas favorecidas en la lucha por la vida.

OBSERVACIONES Y GENERALIZACIONES

La historiografía científica ha ofrecido innumerables imágenes de Charles Darwin. Me interesa particularmente, porque no se dirige a los entendidos sino a un público amplio y variopinto, la que se recoge en el conocido *Diccionario literario* de Bompiani. En la entrada relativa a *El origen de las especies* se define a su autor con estas palabras:

Darwin, poco inclinado a las generalizaciones, se pasó la vida en la investigación de los hechos, y solo después de un atento y riguroso examen de ellos, formuló conclusiones teóricas⁹.

No podríamos afirmar que Lope no fuera inclinado, al menos en teoría, a las generalizaciones. Siempre quiso sentar plaza de «hombre científico», de erudito, y en buena parte de sus publicaciones lo vemos empeñado en reiterar algunas de las doctrinas literarias que había aprendido en la apresurada consulta de los tratados enciclopédicos al uso: Pedro Gregorio, Elio Donato, Polidoro Virgilio, Textor... En muchas ocasiones repite principios generales que poco o nada tienen que ver con su viva experiencia como creador; pero, como he intentado mostrar en «Lope de Vega y el canon poético», todo indica que esto no pasa de ser una maniobra de distracción; se trata de carnaza con que entretener la inquina de los críticos y censores atrincherados en la posesión del saber académico¹⁰.

⁹ González Porto-Bompiani, 1967, tomo VII, p. 764b.

¹⁰ Pedraza, 2010a, pp. 376-379.

Aunque Lope llegara a convencerse de que la cita atropellada de polianteas y oficinas, y la inserción de latinajos y notas marginales lo calificaban como hombre docto¹¹, sus preocupaciones estéticas iban por otros derroteros. Respondían a una incansable observación del medio y de la constante lucha por la vida a que está sometida también la creación artística¹².

¹¹ Cervantes, con sintaxis poco ortodoxa, describió el fraudulento proceder (proceso y procedencia) de la erudición de Lope en la mortificante sátira del prólogo del *Quijote*: «En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay sino hacer, de manera que venga a pelo, algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o, a lo menos, que os cuesten poco trabajo el buscallo» (*Don Quijote de la Mancha*, Primera parte, prólogo, p. 70).

¹² La primera versión de este artículo se completaba con los epígrafes «Búsqueda y experimentación» y el primer párrafo de «La jungla del teatro y su ley», que se incorporaron a «El *Arte nuevo de hacer comedias* y la cristalización del teatro moderno» y se pueden leer en este mismo volumen, pp. 27-28.

TEXTTO

CUESTIONES ECDÓTICAS¹

ARTE NUEVO: LAS FUENTES CRÍTICAS

El opúsculo que vio la luz en 1609 ha gozado de una singular fortuna editorial y crítica. Son numerosas las ediciones (algunas reimpresas varias veces) que han ido ofreciendo su texto a los lectores de generaciones sucesivas. Esta acogida tan favorable no deja de sorprender en una obra redactada, según intuimos, de forma precipitada, descuidada en muchos pasajes, con algunos endecasílabos mal contruidos, con una sintaxis que se embarca a veces en largos periodos y dilatadas estructuras parentéticas reñidas con la naturalidad y fluidez del lenguaje... Una obra en la que las galas del decir, las imágenes brillantes, los hallazgos rítmicos no son de gran importancia, y que no cuenta —no podía contar, dada su índole y género— con la fuerza emocional que admiramos en las creaciones más celebradas de su autor.

¹ En esta sección se reproducen, con las supresiones y modificaciones que exigen las nuevas circunstancias, las consideraciones sobre la transmisión textual y los criterios de edición que se expusieron en *Arte nuevo de hacer comedias. Fuentes y ecos latinos* (Lope, *Arte nuevo*, 2016, pp. 66-80). El texto y las variantes proceden de esa misma edición. Se reproducen como aparecen al frente de los capítulos de las «Notas y escolios» (pp. 101-635). Aunque mi intención era reimprimir texto y variantes tal y como los fijé en 2016, he vuelto a cotejar algunos originales y he registrado alguna erratilla de los impresos primitivos que se me había escapado y he regularizado ciertos detalles en la descripción de las fuentes críticas y en el aparato de variantes. Son cuestiones de escaso relieve, meros escrúpulos de conciencia ecdótica.

Del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* ha interesado a los lectores el asunto: la génesis y características del teatro comercial y popular fundado por el propio Lope, es decir, del drama moderno. Y también, el estilo: impostado, como exige una lección académica, pero al mismo tiempo personal, irónico, zigzagueante, aforístico, descarado o fingidamente tímido ante el auditorio.

A pesar de las agrias censuras que se le han dedicado, que rozan muchas veces la lisa y llana descalificación, cuenta con una muy valiosa tradición editorial que nos permite fijar el texto con notable seguridad. Ello a pesar de que los testimonios que constituyen la base para esta labor —los que están más próximos al original y fueron autorizados por el autor— son extremadamente descuidados, plagados de erratas y errores, que en algún caso tienen difícil enmienda si no nos valemos de las fuentes manejadas por el orador.

No conservamos manuscrito alguno de la época. Por lo tanto, son los impresos contemporáneos los testimonios a los que habrá que acudir en primera instancia. Tras estos, contamos con un amplio conjunto de ediciones (desde el siglo xvii al xxi) que han intentado fijar el texto genuino y solventar las dudas y problemas que suscita. Las que he tenido en cuenta a la hora de preparar esta edición crítica son las siguientes:

09

RIMAS | DE LOPE DE | VEGA CARPIO. | *AORA DE NVEVO* | *añadidas*. | CON EL NVEVO AR- | te de hazer Comedias des- | te tiempo. | Año [viñeta] 1609. | *EN MADRID*. | (_____) | Por Alonso Martin. | *A costa de Alonso Perez, Librero*.

Ejemplar de la Hispanic Society of America, que reproducimos en facsímil (Lope, *Arte nuevo*, 2009b). El mismo ejemplar se utilizó para el facsímil de las *Rimas* que sacó a la luz Archer M. Huntington (New York, De Vinne Press, 1903).

El *Arte nuevo* se incluye en los folios numerados como 200r-210v, con el siguiente encabezamiento:

ARTE NUEVO DE | hazer Comedias en este | tiempo.
DIRIGIDO A LA ACADE | mia de Madrid.

- 11** RIMAS | DE LOPE | DE VEGA CARPIO. | *AORA DE NVEVO* | *Imprimidas.* | CON EL NVEVO ARTE | de hazer Comedias deste tiempo. | Año [viñeta] 1611. | CON PRIVILEGIO. | (____) | En Milan, por Ieronimo Bordon, Librero.
Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (U/4.482).

El *Arte nuevo* se imprime en las pp. 360-376, con el siguiente encabezamiento:

ARTE NUEVO | De hazer Comedias | en este tiempo. | *Dirigido A la Academia | de Madrid.*

- 12** RIMAS | DE LOPE DE | VEGA CARPIO. | *AORA DE NVE* | *uo añadidas.* | CON EL NUEVO AR- | TE DE HAZER COMEDIAS DESTE TIEMPO. | [viñeta] | En Barcelona. | (____) | Por Sebastian de Cormellas. | Año M.DC.XII.
Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (R/14.353).

El *Arte nuevo* se incluye en los folios 182r-190v, con el siguiente encabezamiento:

ARTE NUEVO | de hazer Comedias en | este tiempo. | DIRIGIDO A LA ACA | demia de Madrid.

- 13** RIMAS | DE LOPE DE | VEGA CARPIO. | *AORA DE NVEVO* | *añadidas.* | CON EL NVEVO AR- | te de hazer Comedias des- | te tiempo. | Año [viñeta] 1613. | CON PRIVILEGIO. | (____) | *En Madrid.* Por Alonso Martin. | A costa de Miguel de Siles Librero.
Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (R/13.663), que reproducimos en facsímil (Lope, *Arte nuevo*, 2009b). El mismo ejemplar aparece también facsimilado en la edición de Juana de José Prades (Lope, *Arte nuevo*, 1971, pp. 305-328).

El *Arte nuevo* se incluye en los folios numerados como 200r-210v, con el siguiente encabezamiento:

ARTE NUEVO DE | hazer Comedias en este | tiempo. |
DIRIGIDO A LA ACADE | mia de Madrid.

21

RIMAS | DE LOPE DE | VEGA CARPIO. | *AORA DE NVEVO* | *añadidas*. | CON EL NVEVO ARTE | de hazer Comedias des- | te tiempo. | Año [viñeta] 1621. | CON PRIVILEGIO. | (_____) | *En Madrid*. Por la viuda de Alonso | Martin. | *A costa de Alonso Perez mercader* | *de libros*.

Ejemplar de la Hispanic Society of America, que reproducimos en facsímil (Lope, *Arte nuevo*, 2009b).

El *Arte nuevo* se incluye en los folios numerados como 198r-208v, con el siguiente encabezamiento:

ARTE NUEVO DE | hazer Comedias en este | tiempo. |
DIRIGIDO A LA ACA- | demia de Madrid.

23

RIMAS | DE LOPE | DE VEGA | CARPIO. | *AORA DE NVEVO* | *añadidas*. | CON EL NVEVO ARTE | de hazer Comedias de | este tiempo. | Año [viñeta] 1623. | CON LICENCIA | (_____) | EN HVESCA, Por Pedro Bluson, | Impressor de la Vniuersidad.

Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (R/13.637).

El *Arte nuevo* se incluye en los folios numerados como 182r-190v, con el siguiente encabezamiento:

ARTE NUEVO | De hazer Comedias en | este tiempo. |
DIRIGIDO A LA ACA | demia de Madrid.

1668

IOANNIS CARAMVELIS | PRIMVS | CALAMVS |
TOMVS II. | OB OCVLOS EXHIBENS |
RHYTHMICAM, | QUAE | Hispanicos, Italicos,
Gallicos, Germanicos, &c. Versus metitur, | eosdemque
Concentu exornans, viam aperit, ut Orientales | possint
Populi (Hebraei, Arabes, Turcici, Persici, Indici, | Sinenses,
Iaponici, &c.) conformare, aut etiam | reformare proprios
Numeros. EDITIO SECVNDA. | *Duplo auctior*. | Diversis,

iisque necessariis Indicibus locupletata. | [Viñeta.] | CAMPANIÆ, | (____) | Ex Officina Episcopali. 1668. *Superiorum permissu.*

En las pp. 690-718 de este volumen Juan Caramuel de Lobcowitz publicó y comentó el *Arte nuevo* bajo el siguiente rótulo:

EPISTOLA XXI. | PER ILLUSTRIS, ET CLARISSIMO DOMINO | LAVRENTIO LONGOBARDO: | ARTIUM, ET MEDICINÆ DOCTORI, &c. VIRO ERUDITISSIMO, S. P. | *De Arte condendi Comœdias disserit; & eius Leges, & Regulas non violasse, sed correxisse Lupum de Vega evidenter ostendit; doctrinamq; omnibus Poëtis necessariam dilucidat.*

Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (6/798).

1736a

LA DOROTEA | ACCION EN PROSA | POR FRFY [sic] LOPE FELIZ DE | Vega Carpio, del Abito de S. Juan. | AÑADIDOS EN ESTA IMPRESION el Arte nuevo de hacer Come- | dias, vn Catalogo de las obras que | este Autor escribiò y otros de varios libros de diversion. | Segunda [escudo que rompe esta línea y las dos siguientes] parte. | Octava [escudo] Impressiõ. | Año [escudo] de 1736. | CON LICENCIA: En Madrid a costa de D. Pedro | Joseph Alonso y Padilla. Librero de Camara de su | Mag. Se hallará en su Imprenta, y Libreria. Calle de | Santo Thomàs, junto al Contraste.

El texto del *Arte nuevo* se incluye al final del tomo II, tras el folio 134, en nueve hojas sin numerar, precedidas de la siguiente portadilla:

ARTE NUEVO | DE HACER COMEDIAS | EN ESTE TIEMPO, | POR LOPE DE VEGA CARPIO. | DIRIGIDO | A LA ACADEMIA DE MADRID. | Año de [viñeta] 1621. | CON PRIVILEGIO. | (____) | EN MADRID: Por la Viuda de | Alonso Martin.

Ejemplar de mi biblioteca.

- 1736b** ARTE NUEVO | DE HACER COMEDIAS | EN ESTE TIEMPO, | *POR LOPE DE VEGA CARPIO*. | DIRIGIDO | A LA ACADEMIA DE MADRID. | Año de [viñeta] 1621. | CON PRIVILEGIO. | (____) | EN MADRID: Por la Viuda de | Alonso Martin. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (R/35.771).

Edición suelta, íntimamente emparentada con la anterior. El formato es algo mayor y en cada página caben cuatro o cinco versos más; pero los tipos y la composición son los mismos. Presenta, al menos respecto al ejemplar de mi biblioteca, pequeñas modificaciones que regularizan la ortografía. Esta tirada está paginada (de 1 a 16) y la signatura del pliego es A, A₂..., frente a lo que ocurre con la impresa junto a *La Dorotea* (1736a), que carece de foliación (son 20 pp., incluida la portadilla y una página final en blanco) y tiene como signaturas de pliego S₄, T, T₂... La suelta se imprimió en mejor papel, y la estampación es más cuidada y nítida.

Cuando no exista discrepancia entre ellas o carezca de relieve, identificaré a ambas con el guarismo 1736.

- 1747** RIMAS | DE LOPE DE VEGA | CARPIO. | PRIMERA PARTE. | *Và al fin el nuevo Arte de hazer | Comedias*. | Año de [viñeta] 1605. | En Lisboa. | *Con las Licencias necesarias*. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (R/6.193)

Edición apócrifa que se atribuye al conde de Saceda, promotor de algunas reproducciones caprichosas y falsarias de impresos del siglo xvii. En este volumen (paginado, no foliado) se reúnen las licencias y primeros folios de la edición de Lisboa de 1605 con los poemas laudatorios y el contenido de la *Segunda parte* de la edición madrileña de 1613, que incluye el *Arte nuevo*. Prescinde de los *Doscientos sonetos* presentes en todas las demás ediciones de las *Rimas*.

La fecha que le he asignado es aproximada: Barrera sitúa estas falsificaciones entre 1744 y 1747².

El *Arte nuevo* ocupa las pp. 129-143 y presenta el siguiente encabezamiento:

ARTE NUEVO | DE HAZER COMEDIAS | EN
ESTE TIEMPO, | *POR LOPE DE VEGA CARPIO*. |
DIRIGIDO | A LA ACADEMIA | DE MADRID.

- 1776** COLECCION | DE LAS OBRAS SUELTAS, | *ASSI EN PROSA, COMO EN VERSO*, | DE | D. FREY LOPE FELIX | DE VEGA CARPIO, | DEL HABITO DE SAN JUAN. | TOMO IV. | ...*Quod tentabam dicere versus erat*. | OVID. Trist. lib. iv. El. X. v. 26. | CON LAS LICENCIAS NECESSARIAS. | (____) | EN MADRID: Año de M. DCC. LXXVI. | EN LA IMPRENTA DE DON ANTONIO DE SANCHÁ: | *En la Aduana vieja, donde se hallará*.

El texto del *Arte nuevo*, ocupa las pp. 405-417.

- 1789** LA POETICA | O | REGLAS DE LA POESIA | *EN GENERAL* | Y DE SUS PRINCIPALES ESPECIES, | *POR DON IGNACIO DE LUZAN* | *Claramunt de Suelves y Gurrea* : | CORREGIDA Y AUMENTADA | por su mismo Autor. | TOMO SEGUNDO | [iniciales trabadas del impresor] | Madrid | (____) | EN LA IMPRENTA DE D. ANTONIO DE SANCHÁ. | *Se hallará en su casa en la Aduana vieja*.

El texto del *Arte nuevo* se encuentra en las pp. 51-63.

- 1901** Ed. Alfred MOREL-FATIO, en «L'Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, III, pp. 365-405.

- 1969** Ed. José Manuel BLECUA, en Lope de Vega, *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, pp. 256-268.

² Barrera, 1973-1974, tomo II, p. 90.

- 1971** Ed. Juana de JOSÉ PRADES, en Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, CSIC.
- En realidad, Juana de José presenta dos ediciones que difieren en algunos puntos.
- 1971a** La primera, con la ortografía modernizada, se encuentra en los encabezamientos de los distintos capítulos del «Estudio preliminar» (pp. 1-274).
- 1971b** Se trata de una transcripción que respeta algunos rasgos ortográficos y tipográficos de la edición de 1613 (pp. 281-301).
- Cuando no difieran o los cambios no sean relevantes para el asunto de que se trate, me referiré a ambas con el guarismo 1971.
- 1976** Ed. Juan Manuel ROZAS, en *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, pp. 181-194.
- 1986** Ed. Maria Grazia PROFETI, en Lope de Vega, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, Padova, Liviana.
- 1994** Ed. Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, en Lope de Vega, *Rimas*, [Cuenca], Universidad de Castilla-La Mancha, tomo II, pp. 353-393.
- 1998** Ed. Antonio CARREÑO, en Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, pp. 545-568.
- 1999** Ed. Maria Grazia PROFETI, en Lope de Vega, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, Napoli, Liguori.
- 2006** Ed. Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS, en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Cátedra.
- 2010** Ed. Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso internacional (Almagro, 2009)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 17-38.

2011 Ed. Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS, en Lope de Vega:
Arte nuevo de hacer comedias, Madrid, Castalia.

A estos testimonios, que son los que he considerado a la hora de fijar el texto, hay que sumar otras ediciones de las que he prescindido, bien porque, dado su carácter divulgativo, no han pretendido ocuparse de la historia textual del *Arte nuevo*, bien porque sus conclusiones ya están recogidas en alguno de los impresos anteriormente enumerados³.

CRITERIOS DE EDICIÓN

Sin duda, los únicos testimonios que han de servir de base a una edición crítica son los que el autor pudo autorizar y supervisar, aunque tengamos que concluir que no lo hizo con el rigor que nos hubiera gustado a los futuros editores y lectores. Esta condición solo la reúnen las estampas de 1609, 1613 y 1621, compuestas e impresas en Madrid y directamente promovidas por Lope.

Sin embargo, estamos prácticamente seguros de que la primera edición (09) no fue corregida por él. Ya Rennert y Castro⁴ recordaron que Baltasar Elisio de Medinilla declaró que había quedado encargado de «corregir la impresión de su *Jerusalén* en ausencia suya»⁵. Como sabemos, la epopeya se compuso e imprimió en las mismas fechas que las *Rimas*, aunque en distinto taller.

Ni los oficiales de Alonso Martín ni el hipotético corrector que, en teoría, representaba los intereses del autor acertaron en la lectura del autógrafo. Una serie de graves erratas y de *lectiones faciliores*, algunas rayanas en lo grotesco, salpican los folios en que salió al mundo por vez primera el *Arte nuevo*⁶.

El conjunto de estas erratas no resultó fácil de subsanar para las ediciones en las que no participó el autor. Así, casi todas pasaron a las estampas de Milán (11), Barcelona (12) y Huesca (23).

No hay duda de que Lope no quedó satisfecho con los resultados de la primera salida del *Arte nuevo*, y debió de intervenir en la preparación de la segunda que se realizó bajo sus auspicios: la de Madrid, 1613. Sus

³ La relación de estas ediciones se encuentra en Lope, *Arte nuevo*, 2016, pp. 74-76.

⁴ Rennert y Castro, 1969, p. 169.

⁵ En Lope de Vega, *Jerusalén conquistada* (1951-1954), tomo I, p. 13.

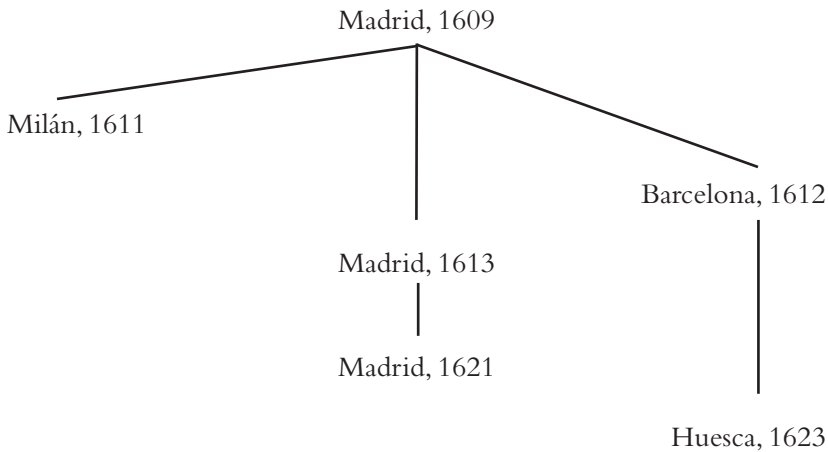
⁶ La mayor parte de esas lecturas erradas las he comentado en «El *Arte nuevo de hacer comedias* en las *Rimas*», incluido en este volumen. Véanse, en especial, las pp. 86-92.

enmiendas se fijaron en un ejemplar de la de 1609. Se puede afirmar que no corrigió las galeras. La impresión de 1613 vuelve a errar cuando intenta subsanar yerros anteriores y añade otros nuevos, aunque de menor relieve. Por eso, Rodríguez Cuadros decidió, con razón, asumir como texto base el de 1609, corrigiendo, como es lógico, la multitud de erratas que lo estragan⁷. Con los mismos argumentos, podemos decir que seguimos el de 1613, restableciendo el adecuado uso del sangrado de los párrafos y sustituyendo las lecturas erróneas que lo afean por las propias y genuinas que nos ofrecen otros testimonios.

¿Y por qué no tomamos como base el texto de 1621? Se trata de la edición más tardía realizada en el entorno de Lope. En buena lógica, debería representar la última voluntad del autor. Es la única del siglo xvii que lee correctamente *Megara* (v. 79); hereda casi todas las enmiendas plausibles de 1613; repone en su lugar los sangrados de párrafo (excepto los de los vv. 181, 192 y 201). En suma, es más limpia que sus predecesoras. Lo que nos detiene a la hora de adoptar 21 como texto base es fundamentalmente la aparición de algunos usos lingüísticos que parecen ajenos a los que mantuvo el poeta hasta el fin de sus días. Encontramos *trajese* y *traiga* frente a *trujese* y *traya* (vv. 131 y 265), que son los dominantes en la obra del Fénix. Podemos deducir, por tanto, que los oficiales de la viuda de Alonso Martín decidieron por su cuenta y riesgo regularizar y «modernizar» la lengua del texto que componían. Además, 21 presenta nuevos errores y algunas otras erratillas.

La filiación, en lo que afecta al texto del *Arte nuevo*, de los testimonios contenidos en las ediciones de las *Rimas* no presenta dificultades ni dudas:

⁷ Véase Rodríguez Cuadros, 2011, p. 281.



Parece claro que la fijación del texto ha de atender a las lecturas de 09 y 13, enmendando, naturalmente, sus múltiples erratas. Buena parte de ellas se corrigen al cotejar las dos. Para alguna otra (la dichosa *Megara* del v. 79), o para establecer la correcta puntuación de los vv. 226-227, habremos de acudir a ediciones posteriores o a las fuentes que cita y traduce Lope. Estas consultas nos revelan el verdadero sentido (y la puntuación adecuada) de algunos de sus versos.

A pesar de que las erratas y errores se multiplican en las ediciones secentistas de las *Rimas*, en el aparato de variantes registraré sus lecturas ya que, a menudo, explican las adoptadas por los editores posteriores. Si el pasaje ha suscitado dudas a lo largo de su historia textual, acudo en primera instancia a las ediciones inmediatamente posteriores, hasta finales del siglo XVIII. En los casos en que los editores de los siglos XX y XXI han disentido o polemizado sobre el texto, la puntuación o el sentido de los versos, recojo la totalidad de los testimonios con los que he contado, para que el lector pueda seguir los razonamientos y juzgar por sí mismo.

Como es costumbre en las ediciones del siglo XVII, modernizo la ortografía en todo lo que, presumiblemente, carece de valor fonológico. Respeto, en cambio, las formas arcaicas de determinadas voces o nombres propios (*agora*, *Filipo*, *Pasife*), las formas verbales dominantes en el siglo XVII (*trujese*, *traya*), las vacilaciones en el timbre de las vocales átonas (*escuramente*), el mantenimiento o eliminación de los grupos cultos latinos (*acto*, *preceptos*, pero *otavas*) y la *s* líquida de origen latino (*scenas*). Deshago las contracciones (*dellas* > *de ellas*) y desarrollo las abreviaturas. Ajusto mayúsculas y minúsculas a los usos actuales, aunque en alguna oca-

sión en que puede resultar relevante, señalo su empleo en cada uno de los testimonios. Acentúo de acuerdo con las normas hoy vigentes y puntúo de forma interpretativa, siguiendo las costumbres de nuestros tiempos⁸.

⁸ Las dudas que pudieran nacer de las gráficas o la puntuación de los testimonios considerados las he discutido en las «Notas y escolios» de la edición de 2016.

DIRIGIDO A LA ACADEMIA DE MADRID

§2 FÁCIL parece este sujeto, y fácil fuera para cualquiera de vosotros,

2 *Abren la oración parentética en esta posición* 1747 1901 1969 1971 1976 1986
 1994 1998 1999 2006 2010 2011 : *Sin paréntesis* 09 11 12 13 21 23 1736 1776
 1789 : *Abre el paréntesis en el primer verso, tras Mándanme*, 1668
 6 *sino a Atenas* 09 11 12 23 : *sino Atenas* 13 21 (*La preposición está embebida.*)
 9 *os escriba* 09 12 13 21 23 : *escriba* 11 (*Errata.*)
 12 *Con coma al final del verso* 11 1668 1736 1747 1969 1976 1986 1994 1999
 2010 : *Sin coma* 09 12 13 21 23 1776 1789 1901 1971 1998 2006 2011

- que ha escrito menos de ellas, y más sabe
del arte de escribirlas, y de todo:
que lo que a mí me daña en esta parte 15
es haberlas escrito sin el arte.
- §3 No porque yo ignorase los preceptos,
gracias a Dios; que ya, tirón gramático,
pasé los libros que trataban de esto
antes que hubiese visto al sol diez veces 20
discurrir desde el Aries a los Peces.
- §4 Mas porque, en fin, hallé que las comedias
estaban en España en aquel tiempo
no como sus primeros inventores
pensaron que en el mundo se escribieran, 25
mas como las trataron muchos bárbaros
que enseñaron el vulgo a sus rudezas;
y así, se introdujeron de tal modo
que quien con arte agora las escribe
muere sin fama y galardón; que puede, 30
entre los que carecen de su lumbre,
más que razón y fuerza, la costumbre.
- §5 Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte 35
veo los monstruos de apariencias llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres,
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
- 18 tirón 09 11 12 13 21 23 1776 1789 1901 1969 1976 1994 1999 2010 2011 :
Tyro 1668 (*¿Forma latina? ¿Errata?*) : Tirón (*Con mayúscula.*) 1736 1747 1971
1986 1998 2006
- 21 discurrir 09 11 13 21 : discurrí 12 23 (*Errata o insuficiente presión del tórculo de 12,
a la que sigue 23.*)
- 27 el vulgo a sus rudezas 09 11 12 13 21 23 1668 1776 1789 y todas las modernas :
al vulgo sus rudezas 1736 1747
- 38 ejercicio 09 12 13 21 23 : exercitio 11 (*Ortografía latinizante.*)

y cuando he de escribir una comedia, 40
 encierro los preceptos con seis llaves;
 saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
 para que no me den voces, que suele
 dar gritos la verdad en libros mudos,
 y escribo por el arte que inventaron 45
 los que el vulgar aplauso pretendieron;
 porque, como las paga el vulgo, es justo
 hablarle en necio para darle gusto.

§6 Ya tiene la comedia verdadera
 su fin propuesto, como todo género 50
 de poema o poesis, y este ha sido
 imitar las acciones de los hombres
 y pintar de aquel siglo las costumbres.
 También cualquiera imitación poética
 se hace de tres cosas, que son plática, 55
 verso dulce, armonía, o sea la música,
 que en esto fue común con la tragedia;
 solo diferenciándola en que trata
 las acciones humildes y plebeyas,
 y la tragedia las reales y altas. 60
 ¡Mirad si hay en las nuestras pocas faltas!

§7 Acto fueron llamadas, porque imitan
 las vulgares acciones y negocios.
 Lope de Rueda fue en España ejemplo

- 43 para que no me den voces, que suele 09 11 12 13 23 1668 1736 1747 1776
 y todas las modernas : para que no den voces, porque suele 21 (*Mejora notable-
 mente el ritmo del verso, pero no es seguro que Lope interviniera en esta corrección.*) :
 para que voces no me den; que suele 1789
- 44 libros mudos 13 21 1736 1747 1776 1789 y todas las modernas : libros muchos
 09 11 12 23 1668 (*Errata.*)
- 46 aplauso 09 11 12 13 23 : apluso 21 (*Errata.*)
- 55 se hace de tres cosas 09 11 12 13 21 23 1736 1747 1776 1789 y todas las mo-
 dernas : es de tres cosas solas 1668 (*Corrección innecesaria.*)
- 64 Sin sangrar 09 11 12 21 23 : Sangrado, por errata, 13

de estos preceptos, y hoy se ven impresas 65
 sus comedias de prosa, tan vulgares
 que introduce mecánicos oficios
 y el amor de una hija de un herrero;
 de donde se ha quedado la costumbre
 de llamar *entremeses* las comedias 70
 antiguas, donde está en su fuerza el arte,
 siendo una acción y entre plebeya gente,
 porque entremés de rey jamás se ha visto.
 Y aquí se ve que el arte por bajeza
 de estilo vino a estar en tal desprecio, 75
 y el rey en la comedia para el necio.

§8 Aristóteles pinta en su *Poética*
 —puesto que escuramente— su principio,
 la contienda de Atenas y Megara
 sobre cuál de ellos fue inventor primero: 80
 los megarenses dicen que Epicarmo,
 aunque Atenas quisiera que Magnetes.
 Elio Donato dice que tuvieron
 principio en los antiguos sacrificios.
 Da por autor de la tragedia [a] Téspis, 85

- 65 *Sin sangrar* 09 11 12 21 23 : *Sangrado, por errata*, 13
 68 el amor 09 11 13 21 : al amor 12 23 (*Errata.*)
 herrero 09 12 13 21 23 : herero 11 (*Errata.*)
 76 para el necio 09 11 12 13 21 23 1736 1776 1789 y todas las modernas : para en
 necio 1668 (*Corrección innecesaria.*) : para necio 1747
 77 *Sangrado* 13 21 : *Sin sangrar, por errata*, 09 11 12 23
 78 *Cierran el paréntesis tras escuramente* 1668 1901 1994 2010 2011 : *Sustituyen el*
 paréntesis por comas 1971 1976 1986 1999 : *Por error, cierran el paréntesis al acabar el*
 verso 09 11 12 13 21 23 1736 1747 1776 1969 1998 2006 : *Sin paréntesis, entre*
 comas, situadas al principio y al final del verso 1789
 79 Megara 21 1736 1747 1776 1789 y todas las modernas : alegrara 09 11 12 1668
 (*Errata.*) : Mogara 13 (*Errata.*) : alegrara 23 (*Errata sobre errata.*)
 82 quisiera 11 12 13 21 23 : quiesiera 09 (*Errata.*)
 84 principio 09 11 12 21 23 : princepio 13 (*Errata.*)
 85 *Sin sangrar* 09 11 12 21 23 : *Sangrado, por errata*, 13
 tragedia [a] Téspis (*Repongo la a embebida, ya presente en* 1668 1789) : tragedia
 Téspis 09 11 12 13 21 23

siguiendo a Horacio, que lo mismo afirma,
 como de las comedias a Aristófanes.
 Homero, a imitación de la comedia,
 la *Odisea* compuso, mas la *Iliada*
 de la tragedia fue famoso ejemplo, 90
 a cuya imitación llamé *epopeya*
 a mi *Jerusalén*, y añadí *trágica*;
 y así, a su *Infierno*, *Purgatorio* y *Cielo*,
 del célebre poeta Dante Alígero,
 llaman *Comedia* todos comúnmente, 95
 y el Maneti en su prólogo lo siente.

§9 Ya todos saben que silencio tuvo,
 por sospechosa, un tiempo la comedia,
 y que de allí nació también la sátira,
 que, siendo más cruel, cesó más presto, 100
 y dio licencia a la comedia nueva.
 Los coros fueron los primeros; luego
 de las figuras se introdujo el número;
 pero Menandro, a quien siguió Terencio,
 por enfadosos despreció los coros. 105

- 86 Sin sangrar 09 11 12 21 23 : Sangrado, por errata, 13
 Horacio 09 12 13 21 : Horatio 11 (Ortografía latinizante.) : Hocario 23 (Errata.)
 afirma 09 11 12 13 23 1668 1736 1747 1776 1789 y todas las modernas :
 estima 21
- 87 Sin sangrar 09 11 12 21 23 : Sangrado, por errata, 13
- 91 imitación 09 11 12 21 23 : mitación 13 (Errata.)
- 94 Alígero 11 13 21 1736 1747 1776 (Ortografiado sin tilde, pero esdrújulo, como exige
 la medida del endecasílabo.) 1969 1976 1986 1994 1998 1999 2010 2011 (Con
 tilde, como pide la ortografía moderna.) : Abígero 09 12 23 1668 (Errata.) : Alighero
 1789 (Ortografiado a la italiana, lo que quizá implique un cambio acentual e hiperme-
 tría.) : Aligero (Grave, no esdrújulo.) 1901 1971 2006 (Error: hipermetría.)
- 97 silencio 09 11 12 13 21 23 1736 1747 1776 1789 y todas las modernas : censura
 1668 (Corrección innecesaria.)
- 102 coros 09 11 12 21 23 : ceros 13 (Errata.)
- 104 Menandro 09 11 12 13 23 : Menando 21 (Errata.)

Terencio fue más visto en los preceptos,
 pues que jamás alzó el estilo cómico
 a la grandeza trágica, que tantos
 reprehendieron por vicioso en Plauto,
 porque en esto Terencio fue más cauto. 110

§10 Por argumento la tragedia tiene
 la historia, y la comedia el fingimiento;
 por eso fue llamada *planipedia*,
 del argumento humilde, pues la hacía
 sin coturno y teatro el recitante. 115
 Hubo comedias paliatas, mimos,
 togatas, atelanas, tabernarias,
 que también eran, como agora, varias.

§11 Con ática elegancia los de Atenas
 reprehendían vicios y costumbres 120
 con las comedias, y a los dos autores,
 del verso y de la acción, daban sus premios.
 Por eso Tulio las llamaba «espejo
 de las costumbres y una viva imagen
 de la verdad», altísimo atributo, 125
 en que corre parejas con la historia.
 ¡Mirad si es digna de corona y gloria!

§12 Pero ya me parece estáis diciendo
 que es traducir los libros y cansaros
 pintaros esta máquina confusa. 130
 Creed que ha sido fuerza que os trujese

106 visto 09 11 12 13 21 23 1668 1736 1747 1776 1789 1969 1976 1994 1998
 2010 2011 : justo 1901 1971 1986 1999 2006 (*Suponen un baile de tipos a partir*
de la grafía ivsto.)

110 en esto 09 11 13 21 : en este 12 23 (*Errata.*)

123 las llamaba 09 11 13 21 1668 1736 1747 1789 y todas las modernas : los llamaba
 12 23 1776 (*Errata.*)

131 trujese 09 11 12 13 23 1668 1776 1789 1901 1969 1971 1976 1986 1994
 1998 1999 2010 2011 : trajese 21 1736 1747 2006

a la memoria algunas cosas de estas,
 por que veáis que me pedís que escriba
 arte de hacer comedias en España,
 donde cuanto se escribe es contra el arte; 135
 y que decir cómo serán agora
 contra el antiguo, y que en razón se funda,
 es pedir parecer a mi experiencia,
 no al arte, porque el arte verdad dice
 que el ignorante vulgo contradice. 140

§13 Si pedís arte, yo os suplico, ingenios,
 que leáis al doctísimo utinense
 Robortelio, y veréis —*Sobre Aristóteles*
 y, aparte, en lo que escribe *De comedia*—
 cuanto por muchos libros hay difuso; 145
 que todo lo de agora está confuso.

§14 Si pedís parecer de las que agora
 están en posesión, y que es forzoso
 que el vulgo con sus leyes establezca
 la vil quimera de este monstruo cómico, 150
 diré el que tengo, y perdonad, pues debo
 obedecer a quien mandarme puede;
 que, dorando el error del vulgo, quiero

- 136 serán 09 11 12 13 21 23 1736 1747 1776 1789 y todas las modernas : se harán
 1668 (Corrección innecesaria.)
- 137 que en razón se funda 09 11 12 13 21 23 1668 1736 1747 1776 1789 1969
 1971 1986 1994 1998 1999 2006 2010 2011 : en qué razón se fundan 1901
 (Error: el antecedente es arte, no comedias.) : y qué en razón se funda 1976
- 139 no al arte 13 21 1736 1747 1789 1969 1971 1976 1986 1994 1998 1999
 2006 2010 2011 : no el arte 09 11 12 23 1668 1776 1901 (Errata.)
- 143 Robortelio 09 11 12 13 21 : Rebortelio 23 (Errata.)
- 144 y, aparte 09 12 13 21 1736 1747 1776 1789 1969 1971a 1976 1986 1994
 1998 1999 2006 2010 2011 : ya parte 11 23 : y a parte 1668 1971b 1901
 (¿Errata?)
- De comedia 09 11 12 13 21 23 1668 1736 1747 1776 y todas las modernas : de
 comedias 1789
- 148 y que es forzoso 09 11 12 13 21 23 1668 1736 1747 1776 1789 1901 1969
 1971 1976 1986 1994 1998 1999 2010 2011 : ya que es forzoso 2006

- deciros de qué modo las querría:
ya que seguir el arte no hay remedio, 155
en estos dos extremos dando un medio.
- §15 Elíjase el sujeto, y no se mire
—perdonen los preceptos— si es de reyes;
aunque por esto entiendo que el prudente
Filipo, rey de España y señor nuestro, 160
en viendo un rey en ellos, se enfadaba:
o fuese el ver que al arte contradice,
o que la autoridad real no debe
andar fingida entre la humilde plebe.
- §16 Esto es volver a la comedia antigua, 165
donde vemos que Plauto puso dioses,
como en su *Anfitrión* lo muestra Júpiter.
Sabe Dios que me pesa de aprobarlo,
porque Plutarco, hablando de Menandro,
no siente bien de la comedia antigua. 170
Mas pues del arte vamos tan remotos
y en España le hacemos mil agravios,
cierren los doctos esta vez los labios.
- §17 Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea 175
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula;
- 157 Elíjase 13 21 1668 1736 1747 1776 1789 y todas las modernas : Elígese 09 11
12 (Errata.) : lígese 23 (Errata sobre errata.)
- 160 nuestro 09 11 12 21 23 : nuestoo 13 (Errata.)
- 161 ellos 09 11 12 13 21 23 1668 1736 1747 1776 1789 1969 1976 1986 1994
1999 2006 2010 2011 : ellas 1901 1971 1998 (Error: el antecedente son los asuntos,
los argumentos, el sujeto, no las comedias.)
- 165 Sangrado 21 : Sin sangrar, por errata, 09 11 12 13 23
- 167 Anfitrión 09 11 13 21 1668 1736 1747 1789 y todas las modernas : Arfitrión 12
(Errata.) : artificio 23 (Error inducido por la errata de 12.) : Anfitruón (Ortografiado
Amphitruon) 1776
- 176 Minotauro de Pasife 09 11 13 21 1668 1736a 1747 y todas las modernas : Mi-
notaruo de Pasife 12 23 (Errata.) : Minotauro de Pasifae 1736b 1776 1789

que aquesta variedad deleita mucho.
 Buen ejemplo nos da naturaleza,
 que por tal variedad tiene belleza. 180

§18 Adviértase que solo este sujeto
 tenga una acción, mirando que la fábula
 de ninguna manera sea episódica;
 quiero decir, inserta de otras cosas
 que del primero intento se desvíen; 185
 ni que de ella se pueda quitar miembro
 que del contexto no derribe el todo.
 No hay que advertir que pase en el periodo
 de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
 porque ya le perdimos el respeto 190
 cuando mezclamos la sentencia trágica
 a la humildad de la bajeza cómica.
 Pase en el menos tiempo que ser pueda,
 si no es cuando el poeta escriba historia
 en que hayan de pasar algunos años; 195
 que estos podrá poner en las distancias
 de los dos actos, o si fuere fuerza
 hacer algún camino una figura,
 cosa que tanto ofende a quien lo entiende;
 pero no vaya a verlas quien se ofende. 200

§19 ¡Oh, cuántos de este tiempo se hacen cruces
 de ver que han de pasar años en cosa
 que un día artificial tuvo de término;
 que aun no quisieron darle el matemático!
 Porque considerando que la cólera 205

- 181 *Sangrado 09 11 12 13 23 : Sin sangrar, por errata, 21*
 182 *Sin sangrar 09 11 12 21 23 : Sangrado, por errata, 13 (Igual los versos que siguen, hasta el 198, en el que acaba el folio.)*
 185 *primero 09 11 12 13 21 1668 1736 1747 1901 1969 1971b 1976 1986 1994 1998 1999 2006 2010 2011 : primer 23 1776 1789 1971a*
 192 *cómica 09 11 12 13 21 : cómica 23 (Sigue la deficiente impresión de 12.)*
 199 *Sin sangrar 09 11 12 13 23 : Sangrado, por errata, 21*
 201 *Sangrado 09 11 12 23 : Sin sangrar, por errata, 13 21*

de un español sentado no se templa
 si no le representan en dos horas
 hasta el final juicio desde el *Génesis*,
 yo hallo que, si allí se ha de dar gusto,
 con lo que se consigue es lo más justo. 210

§20 El sujeto elegido escriba en prosa,
 y en tres actos de tiempo le reparta,
 procurando, si puede, en cada uno
 no interrumpir el término del día.
 El capitán Virués, insigne ingenio, 215
 puso en tres actos la comedia, que antes
 andaba en cuatro, como pies de niño,
 que eran entonces niñas las comedias;
 y yo las escribí, de once y doce años,
 de a cuatro actos y de a cuatro pliegos, 220
 porque cada acto un pliego contenía;
 y era que entonces en las tres distancias
 se hacían tres pequeños entremeses,
 y agora apenas uno, y luego un baile,
 aunque el baile lo es tanto en la comedia 225
 que le aprueba Aristóteles —y tratan
 Ateneo, Platón y Jenofonte—,
 puesto que reprehende el deshonesto;
 y por esto se enfada de Calípides,
 con que parece imita el coro antiguo. 230
 Dividido en dos partes el asunto,
 ponga la conexión desde el principio
 hasta que vaya declinando el paso;
 pero la solución no la permita
 hasta que llegue a la postrera scena; 235
 porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,

- 220 y de a cuatro pliegos 09 11 12 13 21 : y du a cuatro pliegos 23 (Errata.)
 226 Aristóteles 09 11 13 21 23 : Aristóteles 12 (*¿Catalanismo?*)
 227 Jenofonte 11 12 13 21 23 1736 1747 1776 1789 y todas las modernas : Jenefonte
 09 1668 (Errata.)
 235 a la postrera 09 11 13 21 1668 1736 1747 1789 y todas las modernas : la postrera
 12 23 1776

vuelve el rostro a la puerta, y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara:
que no hay más que saber que en lo que para.

- | | | |
|-----|---|---|
| §21 | <p>Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta
y gran rato la fábula se alarga;
que, fuera de ser esto un grande vicio,
aumenta mayor gracia y artificio.</p> | 240

245 |
| §22 | <p>Comience, pues, y con lenguaje casto
no gaste pensamientos ni conceptos
en las cosas domésticas, que solo
ha de imitar de dos o tres la plática.
Mas cuando la persona que introduce
persuade, aconseja o disuade,
allí ha de haber sentencias y conceptos,
porque se imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo
del que tiene vulgar cuando aconseja,
persuade o aparta alguna cosa.
Dionos ejemplo Aristides retórico,
porque quiere que el cómico lenguaje
sea puro, claro, fácil, y aun añade
que se tome del uso de la gente,
haciendo diferencia al que es político;
porque serán entonces las dicciones</p> | 250

255

260 |
| 238 | al que esperó 09 11 12 13 23 1668 1736 1747 1776 1789 y todas las modernas : | |
| | a que esperó 21(Errata.) | |
| 239 | saber que en lo que para 09 11 12 13 21 23 1736 1747 1776 1789 y todas las | |
| | modernas : saber en lo que para 1668 (Corrección innecesaria.) | |
| 256 | aparta 09 11 12 13 21 23 1736 1747 1776 1789 y todas las modernas : disuade | |
| | 1668 (Corrección innecesaria.) | |
| 257 | dionos ejemplo Aristides 13 21 1736 1747 1776 1789 y todas las modernas : | |
| | dionos ejemplo Aristoteles 09 11 12 23 (Hipermetría y error.) : Nos dio ejemplo | |
| | Aristoteles 1668 (Corrigió la hipermetría, pero no el error.) | |
| 258 | quiere que el 09 11 13 21 : quiere el 12 23 (Errata, hipometría.) | |

espléndidas, sonoras y adornadas.
 No traya la Escritura, ni el lenguaje
 ofenda con vocablos exquisitos, 265
 porque si ha de imitar a los que hablan,
 no ha de ser por *Pancayas*, por *Metauros*,
hipogrifos, *semones* y *centauros*.

§23 Si hablare el rey, imite cuanto pueda
 la gravedad real; si el viejo hablare, 270
 procure una modestia sentenciosa;
 describa los amantes con afectos
 que muevan con extremo a quien escucha;
 los soliloquios pinte de manera
 que se transforme todo el recitante, 275
 y con mudarse a sí, mude al oyente.
 Pregúntese y respóndase a sí mismo;
 y si formare quejas, siempre guarde
 el debido decoro a las mujeres.
 Las damas no desdigan de su nombre; 280
 y si mudaren traje, sea de modo
 que pueda perdonarse, porque suele
 el disfraz varonil agradar mucho.
 Guárdese de imposibles, porque es máxima
 que solo ha de imitar lo verisímil. 285
 El lacayo no trate cosas altas,
 ni diga los conceptos que hemos visto
 en algunas comedias extranjeras.

- 264 No traya la Escritura 09 11 13 1736 1776 1789 1901 1969 1971 1976 1986
 1994 1998 1999 2010 2011 : Traya la Escriptura 12 23 : No traiga la Escritura
 21 1747 2006 : No traya a la Escritura 1668
- 271 sentenciosa 09 12 13 21 23 : senrenciosa 11 (Errata.)
- 276 a sí 09 11 13 21 : así 12 (Ortografiado affi.) 23 (Ortografiado afsi.)
- 277 Pregúntese y respóndase 09 11 12 23 1668 1747 1776 1789 y todas las modernas :
 Pregúntase y respóndase 13 1736 (Errata.) : Pregúntase y respóndese 21 (Intento
 fallido de corregir la errata de 13.)
- 279 debido 09 11 12 21 23 : devino 13 (Errata.)
- 284 Guárdese de imposibles 13 21 1668 1736 1747 y todas las modernas : Guárdense
 imposibles 09 12 23 (Errata.) : Guárdese imposibles 11 : Guárdense de imposi-
 bles 1776 1789

Y de ninguna suerte la figura
 se contradiga en lo que tiene dicho; 290
 quiero decir, se olvide, como en Sófocles
 se reprehende no acordarse Edipo
 del haber muerto por su mano a Layo.
 Remátense las scenas con sentencia,
 con donaire, con versos elegantes, 295
 de suerte que al entrarse el que recita,
 no deje con disgusto el auditorio.
 En el acto primero ponga el caso,
 en el segundo enlace los sucesos
 de suerte que hasta el medio del tercero 300
 apenas juzgue nadie en lo que para.
 Engañe siempre el gusto, y donde vea
 que se deja entender alguna cosa,
 dé muy lejos de aquello que promete.
 Acomode los versos con prudencia 305
 a los sujetos de que va tratando.
 Las décimas son buenas para quejas;
 el soneto está bien en los que aguardan;
 las relaciones piden los romances,
 aunque en otavas lucen por extremo; 310
 son los tercetos para cosas graves,
 y para las de amor, las redondillas.
 Las figuras retóricas importan,

- 291 Sófocles 11 12 21 23 : Sofocleo 09 13 (*Hipermetría y error.*)
 292 Edipo 09 11 12 13 23 : Endipo 21 (*Errata.*)
 293 del haber 09 11 12 13 21 23 1668 1736 1747 1776 1789 1901 1969 1976
 1986 1994 1998 1999 2006 2010 2011 : de haber 1971 (*Corrección innecesaria
 que provoca hipometría o una violenta dialefa.*)
 a Layo 09 11 12 13 23 : al ayo 21 (*Error.*)
 297 el auditorio 09 11 13 21 1668 1901 1969 1976 1994 1998 2006 2010 2011 :
 al auditorio 12 23 1736 1747 1776 1789 1971 1986 1999
 300 hasta el medio 09 11 12 13 21 : hasta medio 23
 tercero 09 11 12 21 23 : terceto 13 (*Errata.*)
 301 nadie en lo 09 11 13 21 : nadie lo 12 23 (*Errata.*)
 302 gusto, y donde 09 11 13 21 1668 1736 1747 y todas las modernas : gusto donde
 12 23 1776 1789
 304 dé (*Con tilde diacrítica.*) 1668 1736 1747 1976 1986 1994 1999 2006 2010 2011 :
 de (*Sin tilde.*) 09 11 12 13 21 23 1776 1789 1901 1969 1971 1998

como repetición o anadiplosis;
 y en el principio de los mismos versos, 315
 aquellas relaciones de la anáfora,
 las ironías y adubitaciones,
 apóstrofes también y exclamaciones.

§24 El engañar con la verdad es cosa
 que ha parecido bien, como lo usaba 320
 en todas sus comedias Miguel Sánchez,
 digno, por la invención, de esta memoria.
 Siempre el hablar equívoco ha tenido,
 y aquella incertidumbre anfibológica,
 gran lugar en el vulgo, porque piensa 325
 que él solo entiende lo que el otro dice.
 Los casos de la honra son mejores,
 porque mueven con fuerza a toda gente.
 Con ellos, las acciones virtuosas:
 que la virtud es dondequiera amada, 330
 pues que vemos, si acaso un recitante
 hace un traidor, es tan odioso a todos
 que lo que va a comprar no se lo venden,
 y huye el vulgo de él cuando le encuentra;
 y si es leal, le prestan y convidan, 335
 y hasta los principales le honran y aman,
 le buscan, le regalan y le aclaman.

- 317 adubitaciones 09 11 12 13 21 23 1736 1747 1776 1789 y todas las modernas :
 dubitaciones 1668
- 318 exclamaciones 09 12 13 21 23 : exclamaciones 11 (*Ortografía latinizante.*)
- 331 pues que vemos, si 13 21 1736 1747 1776 1789 1969 1976 1986 1994 1998
 1999 2006 2010 2011 : pues vemos, si 09 11 12 23 (*Hipometría o violenta dia-*
léfa.) : pues vemos que, si 1668 1901 1971 (*Corrección a partir del error de 09, ya*
subsanoado por 13 y 21.)
- 333 no se lo venden 09 1668 1736 1747 y todas las modernas : no se le venden 11 :
 no se le vende 12 23 1776 1789 : no se lo veden 13 21 (*Errata.*)
- 335 prestan 09 11 12 13 21 : presentan 23 (*Errata: hipermetría.*)

- §25 Tenga cada acto cuatro pliegos solos,
que doce están medidos con el tiempo
y la paciencia del que está escuchando. 340
En la parte satírica no sea
claro ni descubierto, pues que sabe
que por ley se vedaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia:
pique sin odio, que si acaso infama, 345
ni espere aplauso ni pretenda fama.
- §26 Estos podéis tener por aforismos
los que del arte no tratáis antiguo,
que no da más lugar agora el tiempo,
pues lo que les compete a los tres géneros 350
del aparato que Vitruvio dice,
toca al autor, como Valerio Máximo,
Pedro Crinito, Horacio en sus *Epístolas*
y otros los pintan con sus lienzos y árboles,
cabañas, casas y fingidos mármoles. 355
- §27 Los trajes nos dijera Julio Pólux
si fuera necesario; que en España
es de las cosas bárbaras que tiene
la comedia presente recibidas
sacar un turco un cuello de cristiano, 360
y calzas atacadas, un romano.

- 351 Vitruvio dice 09 12 13 21 :Vitruvio dixie 11 (Errata ortográfica.) :Viturvo dice
23 (Error.)
- 354 lienzos 09 11 13 21 1736 1668 1747 y todas las modernas : tiempos 12 23 1776
1789 (Error.)
- 355 mármoles 13 21 1668 1736 1747 1776 1789 y todas las modernas : árboles 09
11 12 23 (Error: repite la palabra rimada.)
- 356 nos dijera 09 12 13 21 23 : no dijera 11 (Errata.)
- Pólux 12 23 (Regularización ortográfica.) : Pollux 09 11 13 21
- 359 recebidas 09 11 12 13 21 : recibidas 23

§28 Mas ninguno de todos llamar puedo
 más bárbaro que yo, pues contra el arte
 me atrevo a dar preceptos, y me dejo
 llevar de la vulgar corriente adonde 365
 me llamen ignorante Italia y Francia.
 Pero ¿qué puedo hacer si tengo escritas,
 con una que he acabado esta semana,
 cuatrocientas y ochenta y tres comedias?
 Porque, fuera de seis, las demás todas 370
 pecaron contra el arte gravemente.
 Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco
 que, aunque fueran mejor de otra manera,
 no tuvieran el gusto que han tenido,
 porque a veces lo que es contra lo justo 375
 por la misma razón deleita el gusto.

§29 Humanae cur sit speculum comedia vitae,
 quaeve ferat iuveni commoda, quaeve seni;
 quid praeter lepidosque sales, excultaque verba,
 et genus eloquii purius inde petas; 380
 quae gravia in mediis occurrant lusibus, et quae
 iucundis passim seria mixta iocis;

- 362 Mas 09 11 12 21 23 : Nas 13 (Errata.)
 363 contra 12 13 21 23 : cotra 09 11 (Errata o mala impresión de la tilde.)
 366 me llamen ignorante Italia y Francia 09 12 13 23 1736 1747 1776 1789 1969
 1976 1986 1994 1998 1999 2006 2010 2011 : me llaman ignorante Italia y
 Francia 11 1668 1901 1971 : ignorante me llame Italia, y Francia 21
 368 acabado 09 12 13 21 23 : cabado 11 (Errata.)
 377-386 Todas las ediciones incluyen estos versos en este lugar, excepto 1668, que los desplaza a
 la p. 696, y 1789, que los suprime.
 377 Humanae 11 13 21 : Humana 09 12 23
 378 quaeve ferat 09 11 12 23 : quave ferat 13 21
 379 lepidosque 09 11 13 21 : lepidoque 12 23 (Errata.)
 380 eloquii purius 09 11 13 : eloqui purius 12 23 : eloqui impurius 21 (Sigue a 13,
 que había impreso eloqui i purius.)
 381 occurrant 09 11 : ocurrant 12 13 21 23
 382 iucundis 13 21 : iucundius 09 11 12 23

quam sint fallaces servi, quam improba semper
 fraudeque et omnigenis foemina plena dolis;
 quam miser, infelix, stultus et ineptus amator, 385
 quam vix succedant, quae bene coepta putes.

§30 Oye atento, y del arte no disputes;
 que en la comedia se hallará de modo
 que oyéndola se pueda saber todo.

384 foemina 09 12 13 23 : faemina 11 21

384 Sangrado 09 11 12 23 : Sin sangrar, por errata, 13 21

386 Sangrado 09 11 12 23 : Sin sangrar, por errata, 13 21

387-389 Todas las ediciones incluyen estos versos en esta ubicación, excepto 1668, que los des-
 plaza a la p. 716, y 1789, que los suprime.

388 comedia 09 11 12 21 23 : oCmedia 13 (Errata.)

BIBLIOGRAFÍA

- AMEZÚA, Agustín G[onzález] de, *Lope de Vega en sus cartas. Introducción al Epistolario de Lope de Vega*, Madrid, Academia Española, 1935-1940, 2 tomos. Se trata de los volúmenes prologales del *Epistolario de Lope de Vega*.
- ASENSIO, Eugenio, «Tramoya contra poesía: Lope atacado y triunfante (1617-1622)», en *Actas del coloquio «Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana»* (Roma, 1978), ed. Joaquín Casaldueiro y Manuel Sito Alba, Roma, Instituto Español de Cultura, 1981, pp. 257-270.
- ASENSIO, José María, *Don Juan de Arguijo. Estudio biográfico*, Madrid, Imprenta Gutenberg, 1883.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, «Noticias biográficas del insigne poeta sevillano don Juan de Arguijo», *Revista de España*, III, 1868, pp. 79-89, y IV, 1868, pp. 265-275.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, «Biblioteca de autores españoles», tomos 262-263, Madrid, Atlas, 1973-974, 2 tomos. Primera ed.: *Obras de Lope de Vega*, tomo I, Madrid, Real Academia Española, 1892. El estudio, con el título de *Crónica biográfica y bibliográfica de Lope de Vega*, estaba acabado en 1864.
- BLECUA, José Manuel, «Introducción», prólogos a los distintos poemarios y notas a su edición de las *Obras poéticas* de Lope de Vega, Barcelona, Planeta, 1969.
- CAMPANA, Patrizia, GIULIANI, Luigi, MORRÁS, María, y PONTÓN, Gonzalo, «Introducción», en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, ed. Prolope, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1995, vol. I, pp. 11-40.
- CARAMUEL, Ioannes, «Epistola XXI. Per illustri et clarissimo domino Laurentio Longobardo [...]. De Arte condendi comoedias disserit; et eius leges, et regulas non violasse, sed correxisse Lupum de Vega evidenter ostendit; doctrinamque; omnibus Poëtis necessariam dilucidat...», en *Primus calamus*, 2.^a ed., tomo II, Campania, Ex Officina Episcopali, 1668, pp. 691-718.

- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid, Edaf, 2011.
- CONDE PARRADO, Pedro, *Fuentes y ecos latinos*, en *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 637-889.
- Incluye el estudio y la edición bilingüe de los siguientes textos:
- Pp. 639-670: Evancio-Donato, *Sobre la comedia*.
- Pp. 671-713: Francesco Robortello, *Explicación de todo lo que atañe a la comedia* y fragmentos de *Explicationes a la Poética* de Aristóteles.
- Pp. 715-758: Alfonso Sánchez, *Appendix a la Expostulatio Spongiae* (con la colaboración de Xavier Tubau).
- Pp. 759-889: Juan Caramuel, *Epístola XXI (Primus calamus)*.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert / Real Academia Española / Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2006.
- CROCE, Benedetto, «Realtà e fantasia nelle Memorie di Diego Duque de Estrada», *Atti della Reale Accademia di Scienze Morali e Politiche*, LII, 1928, pp. 84-108.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, y VÉLEZ-SAINZ, Julio (eds.), *Arte nuevo de hacer teatro en este tiempo*, Madrid, Ediciones del Orto, 2011.
- DUQUE DE ESTRADA, Diego, *Comentarios del desengañado de sí mismo. Vida del mismo autor*, Madrid, Castalia, 1983.
- ESPINEL, Vicente, *Diversas rimas*, ed. de Alberto Navarro González y Pilar González Velasco, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- ETTINGHAUSEN, Henry, «Introducción crítica» a su edición de *Comentarios del desengañado de sí mismo. Vida del mismo autor* de Diego Duque de Estrada, Madrid, Castalia, 1983, pp. 7-73.
- FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la «comedia»*. *En torno a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope*, 2.^a ed., Salamanca, Anaya, 1973, pp. 163-164. Primera ed. italiana: *Il teatro valenzano e l'origine della comedia barocca*, Pisa, 1962.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, «Introducción» a su edición del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 9-127.
- GAYANGOS, Pascual, Prólogo a su edición de *Comentarios del desengañado de sí mismo. Vida del mismo autor* de Diego Duque de Estrada, en *Memorial histórico español*, tomo XII, Madrid, 1860.
- GONZÁLEZ DE SALAS, Jusepe Antonio, *Nueva idea de la tragedia antigua o Ilustración última al libro singular «De poetica» de Aristóteles estagirita*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.

- GONZÁLEZ PORTO-BOMPIANI, *Diccionario literario de todas las obras y personajes de todos los tiempos*, 2.^a ed., Barcelona, Montaner y Simón, 1967.
- HERNÁNDEZ NIETO, Héctor, «La epístola XXI de Juan Caramuel sobre el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega», *Segismundo*, núms. 23-24, 1976, pp. 203-288.
- IRISO, Silvia, y LAPLANA GIL, José Enrique, «Introducción» a *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, ed. Prolope, Lleida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, vol. I, pp. 11-48.
- JOSÉ PRADES, Juana de, «Estudio preliminar» a su edición de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega, Madrid, CSIC, 1971.
- KING, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias del siglo XVII*, «Anejos del Boletín de la Real Academia Española», núm. 10, Madrid, Real Academia Española, 1963.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Adiciones» a *Vida de Lope de Vega (1562-1635)* de Hugo Rennert y Américo Castro, 2.^a ed., Salamanca, Anaya, 1969, pp. 515-561.
- LEÓN PINELO, Antonio de, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, ed. Pedro Fernández Martín, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños / CSIC, 1971.
- LESKY, Albin, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1976.

LOPE DE VEGA: EDICIONES DEL *ARTE NUEVO*

- en LOPE DE VEGA, *Rimas [...] ahora de nuevo añadidas con el «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo»*, Madrid, a costa de Alonso Pérez, Alonso Martín, 1609, fols. 200r-210v. Facsímil: *Rimas [...] ahora de nuevo añadidas con el «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo»*, New York, De Vinne Press, 1903 [reproduce el ejemplar de la Hispanic Society of America]. Nuevo facsímil: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, reproducción cuidada por Melquíades Prieto, estudio de Felipe B. Pedraza, Madrid / Cuenca / Toledo, Teatro Español de Madrid / Universidad de Castilla-La Mancha / Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 87-110 [reproduce el ejemplar de la Hispanic Society of America].
- en LOPE DE VEGA, *Rimas [...] ahora de nuevo añadidas con el «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo»*, Milán, Ierónimo Bordón, 1611, pp. 360-367.
- en LOPE DE VEGA, *Rimas [...] ahora de nuevo añadidas con el «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo»*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612, fols. 182r-190v.
- en LOPE DE VEGA, *Rimas [...] ahora de nuevo añadidas con el «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo»*, Madrid, a costa de Miguel de Siles, Alonso Martín, 1613, fols. 200r-210v. Facsímil: en *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juana de José Prades, Madrid, CSIC, 1971, pp. 305-328 [reproduce el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, R-13.637]. Nuevo facsímil

del mismo ejemplar: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, reproducción cuidada por Melquíades Prieto, estudio de Felipe B. Pedraza, Madrid / Cuenca / Toledo, Teatro Español de Madrid / Universidad de Castilla-La Mancha / Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 113-136.

- en LOPE DE VEGA, *Rimas [...] ahora de nuevo añadidas con el «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo»*, Madrid, a costa de Alonso Pérez, Alonso Martín, 1621, fols. 198r-208v. Facsímil: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, reproducción cuidada por Melquíades Prieto, estudio de Felipe B. Pedraza, Madrid / Cuenca / Toledo, Teatro Español de Madrid / Universidad de Castilla-La Mancha / Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 138-162 [reproduce el ejemplar de la Hispanic Society of America].
- en LOPE DE VEGA, *Rimas [...] ahora de nuevo añadidas con el «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo»*, Huesca, Pedro Blusón, 1623, fols. 182r-190v.
- en Juan CARAMUEL, «Epistola XXI. Per illustri et clarissimo domino Laurentio Longobardo [...]. De Arte condendi comoedias...», en *Primus calamus*, tomo II, 2.^a ed., Campana, Ex Officina Episcopali, 1668, pp. 691-695.
- en LOPE DE VEGA, *La Dorotea [...] añadidos en esta impresión el «Arte nuevo de hacer comedias»*, un catálogo de las obras que este autor escribió y otros varios libros de diversión, Madrid, Pedro Josef Alonso y Padilla, 1736 (a), tomo II, fols. 136r y ss. [sin numerar].
- *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo...* [en portada: Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1621; en realidad es una edición suelta de Madrid, Pedro Josef Alonso y Padilla, s. a., pero 1736 (b)].
- en LOPE DE VEGA, en *Rimas [...]. Primera parte. Va al fin el «Nuevo arte de hacer comedias»*, [ed. contrahecha por el Conde de Saceda; en portada: Lisboa, 1605; en realidad es una edición de mediados del siglo XVIII], pp. 129-143.
- en LOPE DE VEGA, *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, [ed. Francisco Cerdá y Rico], Madrid, Antonio de Sancha, tomo IV, 1776, pp. 403-417. Facsímil: Madrid, Arco Libros, 1989.
- en Ignacio de LUZÁN, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789, tomo II, pp. 51-63.
- en Alfred MOREL-FATIO, «L'Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, III, 1901, pp. 365-405.
- en LOPE DE VEGA, *Obras poéticas*, ed. José Manuel José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 256-268.
- *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juana de José Prades, Madrid, CSIC, 1971.
- en Juan Manuel ROZAS, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, pp. 181-194.

- en Emilio OROZCO DÍAZ, *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega? Anotación previa a una reconsideración crítica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 62-74.
- *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, ed. Maria Grazia Profeti, Padova, Liviana Editrice, 1986.
- en Lope de Vega, *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, [Cuenca], Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, tomo II, pp. 353-393.
- en Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 545-568.
- *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, ed. Maria Grazia Profeti, Napoli, Ligouri, 1999.
- en Andreas EGLSEDER, *Der «Arte nuevo» von Lope de Vega: theaterwissenschaftliche Erschliessung eines «der am häufigsten missverstandenen Texte der spanische Literatur»*, Frankfurt am Main, Lang, 1998, pp. 58-89 [incluye la traducción alemana del discurso de Lope].
- *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- *Nowa sztuka pisanja Komedii w dzisiejszych czasach*, ed. Urszula Aszyk, Gdansk, Wydanie, 2008.
- *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo [Edición políglota]*, estudio, edición española y coordinación del volumen de Felipe B. Pedraza Jiménez, documentación gráfica de Mar Zubieta, traducciones de Maria Grazia Profeti (italiano), Maria Salette Bento Cicaroni (portugués), Frédéric Serralta (francés), Victor Dixon (inglés), Kurt Spang (alemán) y Urszula Aszyk (polaco), Madrid / Almagro, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Festival de Almagro, 2009a.
- *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo (Facsimil de las ediciones de Madrid, 1609, 1613 y 1621)*, ed. cuidada por Melquíades Prieto, estudio y edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid, Teatro Español de Madrid / Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales / Universidad de Castilla-La Mancha, 2009b.
- en *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso internacional (Almagro, 2009)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 17-38.
- *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 2011.
- *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, ed. crítica Felipe B. Pedraza Jiménez, fuentes y ecos latinos, Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

- LOPE DE VEGA, Félix, *El teatro según Lope de Vega*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 25, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2009.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Epistolario*, ed. Agustín G[onzález] de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1935-1943, 4 tomos. Las cartas y minutas de Lope, en los tomos III y IV. Facsímil: Madrid, Real Academia Española, 1989.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Fuenteovejuna*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid, Bruño, 1991.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, ed. Joaquín de Entrambasguas, Madrid, CSIC, 1951-1954, tres tomos.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, Madrid, Juan de la Cuesta. Ejemplar de la BNE, R/17.142.
- LOPE DE VEGA, Félix, *La Circe, con otras rimas y prosas*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1624. Facsímil: ed. Miguel Artigas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1935.
- LOPE DE VEGA, Félix, *La Dorotea [...] añadidos en esta impresión el «Arte nuevo de hacer comedias», un catálogo de las obras que este autor escribió y otros varios libros de diversión*, Pedro Josef Alonso y Padilla, Madrid, 1736.
- LOPE DE VEGA, Félix, *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas*, Barcelona, Miguel Menescal, 1604. Ejemplar de la BNE, R/15.913-15.
- LOPE DE VEGA, Félix, *La vega del Parnaso*, ed. del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.
- Obras citadas:
- Tomo III, pp. 181-249: *Isagoge a los Reales Estudios*, ed. Pedro Conde Parrado y Abraham Madroñal.
- Tomo III, pp. 553-594: *Pira sacra en la muerte de don Gonzalo Fernández de Córdoba*, ed. Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, ed. Thomas E. Case, University of North Carolina, 1975.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Laurel de Apolo, con otras rimas*, Madrid, Juan González, 1630. Ejemplar de la BNE, R/25.133.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Poesías preliminares de libros*, ed. Florentino Zamora Lucas, Madrid, CSIC, 1961.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Rimas [...] ahora de nuevo añadidas con el «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo»*, Milán, Ierónimo Bordón, 1611. Ejemplar de la BNE, U/4.482.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, [Cuenca], Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, 2 tomos.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, «Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I», *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, pp. 179-191.

- LUZÁN, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789.
- LUZÁN, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. Rusell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MÁRTIR RIZO, Juan Pablo, *Poética de Aristóteles traducida de latín*, ed. Margarete Newels, Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, 25, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 1965.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, 4.^a ed., Madrid, CSIC, 1974, 2 vols. Primera ed.: Madrid, 1883-1891, 5 tomos en 9 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «El arte nuevo y la nueva biografía», en *De Cervantes y Lope de Vega*, 7.^a ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 69-143. Primera ed.: *Revista de filología española*, XXII, 1935, pp. 337-398.
- MIGUEL JOVER, José Luis de, «La Poética de Aristóteles y el Arte nuevo de hacer comedias de Lope: claves para una estética conjunta», en *Estudios. Homenaje al profesor Alfonso Sancho Sáez*, Granada, Universidad de Granada, 1989, tomo II, pp. 679-698.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, «Apuntes para una bibliografía de las obras no dramáticas de Lope de Vega», *Revue Hispanique*, LXXIV, 1928, pp. 345-572.
- MONTESINOS, José F[ernández], *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969, reimpresión de la ed. de 1967. Antes lo editó el Colegio de México, 1951.
- Artículos citados:
- Pp. 1-20: «La paradoja del Arte nuevo». Primera ed.: *Revista de Occidente*, 2.^a época, II, 1964, pp. 302-330.
- Pp. 109-127: «Contribución al estudio de la lírica de Lope de Vega». Primera ed.: *Revista de filología española*, XI, 1924, pp. 298-311; y XII, 1925, pp. 284-290.
- MORBY, Edwin S., «Introducción» a su edición de *Arcadia* de Lope de Vega, Madrid, Castalia, 1975, pp. 9-50.
- MOREL-FATIO, Alfred, «L'Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, III, 1901, pp. 365-405.
- NEBRIJA, Antonio de, *Gramática de la lengua castellana*, ed. Antonio Quilis, Madrid, Editora Nacional, 1980.
- OLEZA SIMÓ, Joan, «De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego», *Rilce*, 27, 2011, pp. 144-160.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega? Anotación previa a una reconsideración crítica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.

- PARKER, John H., «Lope de Vega's *Arte nuevo de hacer comedias*: post-centenary reflections», en *Hispanic studies in honor of Nicholson B. Adams*, ed. John Esten Keller and Karl-Ludwig Selig, Chapel Hill, The University of North Carolina, 1966, pp. 113-130.
- PAZ, Octavio, «Quevedo, Heráclito, Lope de Vega y algunos sonetos», *El País. Libros*, núm. 57 (23-11-1980), p. 7.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Introducción» y notas a su edición de las *Rimas* de Lope de Vega, [Cuenca], Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, 2 tomos.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad» y otros estudios cervantinos, Barcelona, Octaedro, 2006.
- Artículo citado:
- Pp. 79-129: «El *Quijote* en la controversia literaria del Barroco». Primera ed.: *El «Quijote» en la controversia literaria del Barroco. Lección inaugural de la solemne apertura oficial del curso académico 2005-2006 de la Universidad española (con asistencia de SS. MM. los Reyes de España), Paraninfo del campus de Ciudad Real, 4 de octubre de 2005*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega, genio y figura*, Granada, Universidad de Granada, 2008.
- Artículos citados:
- Pp. 13-54: «Imágenes sucesivas de Lope». Primera ed.: *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XV Jornadas de teatro del Siglo de Oro*, ed. Irene Pardo Molina y Antonio Serrano, Almería, Diputación Provincial de Almería, 2001, pp. 211-231.
- Pp. 55-72: «Las primeras ediciones de las *Rimas* de Lope de Vega, y sus circunstancias». Primera ed.: *Edad de Oro*, XIV, 1995, pp. 235-245.
- Pp. 73-99: «Lope, Lerma y su duque a través del epistolario y varias comedias». Primera ed.: *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, ed. Bernardo J. García y María Luisa Lobato, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 269-289.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Lope de Vega: reflexiones, impresiones, noticias sobre el teatro», prólogo a *El teatro según Lope de Vega*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 25, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2009, tomo I, pp. 33-68.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Lope de Vega y el canon poético», en *El canon poético en el siglo XVII*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010a, pp. 367-394.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «*La Celestina*», el «*Quijote*», *Lope y Calderón (Caleidoscopio áureo)*, Berriozar (Navarra), Cénlit Ediciones, 2010b.

Artículos citados:

Pp. 58-86: «Lope de Vega, poeta de la experiencia». Primera ed.: *Estrategias didácticas para el análisis de textos poéticos en la enseñanza secundaria*, ed. Julio Neira, *Hispanogalia*, anejo I, París, Consejería de Educación, Embajada de España en Francia, 2006, pp. 69-97.

Pp. 89-130: «El marco y las circunstancias del *Arte nuevo de hacer comedias*». Primera ed.: estudio preliminar del *Arte nuevo de hacer comedias*. [Edición políglota], Almagro, Festival de Almagro / SECC, 2009, pp. 35-70.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., Estudio, edición, notas y escolios, en *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 15-635.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Manual de literatura española, V. Siglo XVIII*, Tafalla (Navarra), Cénlit, 1981.

PÉREZ, Luis C., y SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, anejo 17 de la *Revista de literatura*, Madrid, CSIC, 1961.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Bibliografía madrileña de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1891-1907, 3 tomos.

POGGI, Giulia, y PROFETI, Maria Grazia (eds.), *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'«Arte nuevo»*. Seminario internazionale (Firenze, 2009), Firenze, Alinea, 2011.

PORQUERAS MAYO, Alberto, «El *Arte nuevo* de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro», *Hispanic Review*, LIII, 1985, pp. 399-414.

PROFETI, Maria Grazia, «Introduzione» a su edición bilingüe de *Nuova arte di far commedie in questi tempi* de Lope de Vega, Padova, Liviana Editrice, 1986, pp. 7-51.

PROFETI, Maria Grazia, «Introduzione» a su edición bilingüe, *Nuova arte di far commedie in questi tempi* de Lope de Vega, Napoli, Liguori Editore, 1999, pp. 1-48.

PROFETI, Maria Grazia, *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Kassel, Reichenberger, 2002.

QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas. Prosa*, ed. Felicidad Buendía, 6.ª ed., Madrid, Aguilar, 1966.

RENNERT, Hugo, y CASTRO, Américo, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, 2.ª ed., Salamanca, Anaya, 1969.

RESTORI, Antonio, «Besprechungen: *Obras de Lope de Vega*», *Zeitschrift für romanische Philologie*, XII, 1898, pp. 97-123.

- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, y PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (eds.), *El Siglo de Oro habla de Lope*, con la colaboración de Pedro Conde Parrado, Elena E. Marcello y Xavier Tubau, *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 27, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2011.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, edición, introducción y notas del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, Madrid, Castalia, 2011.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes, «Procesos dialógicos en el *Arte nuevo* de Lope de Vega», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 865-868.
- ROMERA-NAVARRO, Miguel, «Querellas y rivalidades en las academias del siglo XVII», *Hispanic Review*, IX, 1941, pp. 494-499.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976. Reimpresión parcial: *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 259-294.
- ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990.
- Artículo citado:
 Pp. 169-196: «El género y el significado de la *Égloga a Claudio*». Primera ed.: *Serta philologica. Homenaje a Fernando Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, tomo II, pp. 465-484.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «El otro *Arte nuevo*: cuestiones de preceptismo dramático en las dedicatorias de las comedias de Lope de Vega», en *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'«Arte nuovo»*. Seminario internazionale (Firenze, 2009), ed. Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2011, pp. 173-183.
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, y PORQUERAS MAYO, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, 2.^a ed., Madrid, Gredos, 1972.
- TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, ed. Víctor Said Armesto, Madrid, Renacimiento, 1913.
- TOMILLO, Atanasio, y PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, 1901.
- VILAR, Pierre, *La Catalogne dans l'Espagne moderne*, París, SEVPEN, 1962, 3 tomos.
- VILLAREJO, Óscar M., «Revisión de las listas de *El peregrino* de Lope de Vega», *Revista de filología española*, LXIV, 1963, pp. 343-399.
- VILLAREJO, Óscar M., «Lista II de *El peregrino*: la lista maestra del año 1604 de los 448 títulos de las comedias de Lope de Vega», *Segismundo*, 3, 1966, pp. 57-89.
- VITSE, Marc, *El teatro en el siglo XVII*, en *Historia del teatro en España*, dir. José María Díez Borque, tomo II, Madrid, Taurus, 1984.

- WRIGHT, Elizabeth R., *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Lewisburg (Pennsylvania), Bucknell University Press, 2001.
- ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos. Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto*, ed. Agustín González de Amezúa, Madrid, Aldus, 1950.

TÍTULOS PUBLICADOS

1. Francisco de Quevedo, *España defendida*, ed. de Victoriano Roncero, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-87-9.
2. Ignacio Arellano, *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las «Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos»*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-84-8.
3. Lavinia Barone, *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-85-5.
4. Pedrarias de Alместo, *Relación de la jornada de Omagua y El Dorado*, ed. de Álvaro Baraibar, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-88-6.
5. Joan Oleza, *From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of Spanish Theatre*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-89-3.
6. Blanca López de Mariscal y Nancy Joe Dyer (eds.), *El sermón novohispano como texto de cultura. Ocho estudios*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-90-9.
7. Álvaro Baraibar, Bernat Castany, Bernat Hernández y Mercedes Serna (eds.), *Hombres de a pie y de a caballo: conquistadores, cronistas, misioneros en la América colonial de los siglos XVI y XVII*, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-91-6.
8. Pedro Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris*, introd. de Enrica Cancelliere y ed. de Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-93-0.
9. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-92-3.
10. Francisco Santos, *Periquillo el de las gallineras*, ed. de Miguel Donoso Rodríguez, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-94-7.
11. Alejandra Soria Gutiérrez, *Retórica sacra en la Nueva España: introducción a la teoría y edición anotada de tres sermones sobre Santa Teresa*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-95-4.
12. Amparo Izquierdo Domingo, *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-96-1.
13. Fray Pedro Malón de Echaide, *La conversión de la Madalena*, ed. de Ignacio Arellano, Jordi Aladro y Carlos Mata Induráin, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-97-8.
14. Jean Canavaggio, *Retornos a Cervantes*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-98-5.

15. Ricardo Fernández Gracia, *La «buena memoria» del obispo Palafox y su obra en Puebla*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-00-8.
16. María Fernández López (Marcia Belisarda), *Obra poética completa*, ed. de Martina Vinatea Recoba, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-03-9.
17. Juan Manuel Gauger, *Autoridad jesuita y saber universal. La polémica cometaria entre Carlos de Sigüenza y Góngora y Eusebio Francisco Kino*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-05-3.
18. J. Enrique Duarte e Isabel Ibáñez (eds.), *El hombre histórico y su puesta en discurso en el Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-07-7.
19. Alessandro Martinengo, *Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-10-7.
20. Miguel Donoso Rodríguez (ed.), *Mujer y literatura femenina en la América virreinal*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-08-4.
21. Ignacio Arellano (ed.), *Modelos de vida y cultura en la Navarra de la modernidad temprana*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-15-2.
22. Ignacio Arellano, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja, *Espejo de ilusiones. (Homenaje de Valle-Inclán a Cervantes)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-18-3.
23. Fernando Rodríguez-Gallego y Alejandra Ulla Lorenzo, *Un fondo desconocido de comedias impresas conservado en la Biblioteca Pública de Évora (con estudio detallado de las de Calderón de la Barca)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-17-6.
24. Ignacio Arellano, Duilio Ayalamacedo y James Iffland (eds.), *El «Quijote» desde América (segunda parte)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-14-5.
25. Leonardo Sancho Dobles (ed.), *Teatro breve en la provincia de Costa Rica. Tres piezas de Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-20-6.
26. Jesús María Usunáriz, *España en Alemania: la Guerra de los Treinta Años en crónicas y relaciones de sucesos*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-22-0.
27. Felix K. E. Schmelzer, *La retórica del saber: el prólogo de los tratados matemáticos en lengua española (1515-1600)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-13-8.
28. Robin Ann Rice (ed.), *Arte, cultura y poder en la Nueva España*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-21-3.
29. Ignacio Arellano y Jesús Menéndez Peláez (eds.), *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-24-4.
30. Rebeca Lázaro Niso, Carlos Mata Induráin, Miguel Riera Font y Oana Andreia Sâmbrân (eds.), *Iglesia, cultura y sociedad en los siglos XVII-XVIII*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-11-4.
31. Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache, *Relación y sentencia del virrey del Perú (1615-1621)*, ed. de María Inés Zaldívar Ovalle, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-25-1.

32. Alonso Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios, Catarina de San Juan (libro I)*, ed. de Robin Ann Rice, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-27-5.
33. Alonso Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia y milagros de la Gracia en la vida de la venerable sierva de Dios, Catarina de San Juan (libros II, III y IV)*, ed. de Robin Ann Rice, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-28-2.
34. Judith Farré Vidal (coord.), *Antonio de Solís. Teatro breve*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-23-7.
35. Abraham Madroñal y Carlos Mata Induráin (eds.), *El Parnaso de Cervantes y otros parnasos*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-12-1.
36. Carlos F. Cabanillas Cárdenas (ed.), *Sujetos coloniales: escritura, identidad y negociación en Hispanoamérica (siglos XVI-XVIII)*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-32-9.
37. Paul Firbas y José A. Rodríguez Garrido (eds.), «*Diario de noticias sobresalientes en Lima y Noticias de Europa*» (1700-1711). Volumen I (1700-1705), New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-33-6.
38. Francisco Antonio de Bances Candamo, *El esclavo en grillos de oro*, ed. de Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-34-3.
39. Jaume Garau (ed.), *Pensamiento y literatura en los inicios de la modernidad*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-26-8.
40. Mariela Insúa y Jesús Menéndez Peláez (eds.), *Viajeros, crónicas de Indias y épica colonial*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-36-7.
41. Bartolomé Jiménez Patón, *Discursos (de calamidades, cruces y herejes)*, ed. de Juan C. González Maya, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-35-0.
42. Pietro Bembo y Giovanni Francesco II Pico della Mirandola, *De imitatione. Sobre la imitación*, ed. bilingüe de Oriol Miró Martí, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-37-4.
43. Urszula Aszyk, Juan Manuel Escudero Baztán y Marta Piłat Zuzankiewicz (eds.), *El texto dramático y las artes visuales: el teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-29-9.
44. Ignacio Arellano y Frederick A. de Armas (eds.), *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-40-4.
45. Carlos Mata Induráin (coord.), «*Estos festejos de Alcides*». *Loas sacramentales y cortesanas del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-42-8.
46. Beatrice Garzelli, *Traducir el Siglo de Oro: Quevedo y sus contemporáneos*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-44-2.
47. Eugenio de Salazar, *Textos náuticos: Navegación del Alma por el discurso de todas las edades del hombre (1600), Carta al licenciado Miranda de Ron (1574)*, ed. de José Ramón Carriazo Ruiz y Antonio Sánchez Jiménez, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-43-5.
48. Martina Vinatea, «*Fundación y grandezas de la muy noble y muy leal Ciudad de los Reyes de Lima*» de Rodrigo de Valdés, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-46-6.

49. Rafaële Audoubert, Aurélie Griffin et Morgane Kappès-Le Moing (eds.), *La poésie d'exil en Europe aux XVI^e et XVII^e siècles*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-47-3.
50. Ignacio Arellano y Gonzalo Santonja Gómez-Agero (eds.), *La hora de los asesinos: crónica negra del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-49-7.
51. Enea Silvio Piccolomini (Pío II), *Tratado de la miseria de los cortesanos (traducción de Diego López de Cortegana)*, edición crítica, introducción y notas de Nieves Algaba, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-48-0.
52. Delia Gavela García (ed.), *Escenarios en conflicto en el teatro bíblico áureo*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-54-1.
53. Antonio Sigler de Huerta, «No hay bien sin ajeno daño», «Las doncellas de Madrid», estudio introductorio y edición crítica de Luisa Rosselló Castillo, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-39-8.
54. Ignacio Arellano (ed.), *Estéticas del Barroco. Conferencias ofrecidas a Enrica Cancelliere*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-56-5.
55. Juan Pérez de Montalbán, *Auto sacramental famoso de las Santísimas Formas de Alcalá*, estudio preliminar, edición y notas de Ignacio Arellano, J. Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-57-2.
56. António Apolinário Lourenço, Carlos d'Abreu y Mariela Insúa (eds.), *Francisco Botelho de Moraes e Vasconcelos (1670-1747) e as letras ibéricas do seu tempo. Francisco Botello de Moraes y Vasconcelos (1670-1747) y las letras ibéricas de su tiempo*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-59-6.
57. Randi Lise Davenport e Isabel Lozano-Renieblas (eds.), *Cervantes en el Septentrión*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-58-9.
58. Carlos Mata Induráin, Antonio Sánchez Jiménez y Martina Vinatea (eds.), *La escritura del territorio americano*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-61-9.
59. Ruth Fine, Luis González Fernández y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Héroes y villanos de la Biblia en el teatro áureo*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-53-4.
60. Ignacio Arellano y Robin Ann Rice (eds.), *Barroco de ambos mundos. Miradas desde Puebla*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-62-6.
61. Gleydi Sullón Barreto, *Viajantes al Nuevo Mundo. Extranjeros en Lima, 1590-1640*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-64-0.
62. Javier Huerta Calvo (ed.), *Fuente Ovejuna (1619-2019). Pervivencia de un mito universal*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-60-2.
63. Ignacio Arellano (ed.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 1, Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-65-7.

64. Ignacio Arellano, J. Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin, *Los Santos Niños Justo y Pastor en el teatro del siglo XVI (la «Representación» de Francisco de las Cuevas y el anónimo «Auto del martirio»)*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-66-4.
65. Felipe B. Pedraza Jiménez, *El Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Véga. Contexto y texto*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-63-3.



En el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Lope de Vega aborda, unas veces con cínico desgarro, otras con entusiasmo y rotundidad, la compleja relación dialéctica entre los artistas y su auditorio en el nacimiento del teatro moderno. Los artículos que se reúnen en este librito tratan de dibujar con rigor metodológico el contexto en que nació este discurso, su origen y significado, el marco académico en que se gestó, sus vicisitudes editoriales, el preciso alcance de su título, sus relaciones con otras obras del autor... Estas cuestiones preliminares son el telón que se levanta para dar paso al texto, críticamente editado, con las variantes de todos los testimonios de relieve.

Felipe B. Pedraza Jiménez es catedrático de literatura española (teoría e historia del teatro) de la Universidad de Castilla-La Mancha y director del Instituto Almagro de teatro clásico. Ha consagrado sus tareas investigadoras a la historia general de la literatura española e hispanoamericana y a los estudios sobre el Siglo de Oro. Ha ofrecido ediciones críticas de obras capitales de Lope de Vega: *Rimas*, *Arte nuevo de hacer comedias* y *La vega del Parnaso* (dir.), y ha dedicado artículos y volúmenes monográficos a algunos de los autores más notables del Barroco español: Lope de Vega, Rojas Zorrilla, Calderón, Cervantes, Enríquez Gomez... En el terreno de la teoría dramática, ha publicado *Drama, escena e historia. Notas para una filosofía del teatro*.

